

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ELIANNE VANISSE MARTÍNEZ IZQUIERDO

A RESISTÊNCIA NAS OBRAS NARRATIVAS DE ATILIO CABALLERO

CURITIBA

2013

ELIANNE VANISSE MARTÍNEZ IZQUIERDO

A RESISTÊNCIA NAS OBRAS NARRATIVAS DE ATILIO CABALLERO

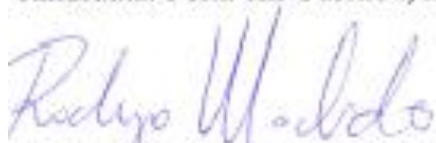
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado

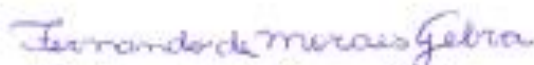
CURITIBA

2013

Ata sexcentésima décima, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **ELIANNE VANISSE MARTINEZ IZQUIERDO**. No dia nove de agosto de dois mil e treze, às quatorze horas, na sala 1020, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **RODRIGO VASCONCELOS MACHADO**, Presidente, **FERNANDO DE MORAES GEBRA** e **MÁRCIA HITOMI NAMEKATA**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “**A RESISTÊNCIA NAS OBRAS NARRATIVAS DE ATÍLIO CABALLERO**”, apresentada por **ELIANNE VANISSE MARTINEZ IZQUIERDO**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor **RODRIGO VASCONCELOS MACHADO** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia nove de agosto de dois mil e treze xxxx



Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado



Dr. Fernando de Moraes Gebra



Dr.ª Márcia Hitomi Namekata



Elianne Vanisse Martinez Izquierdo

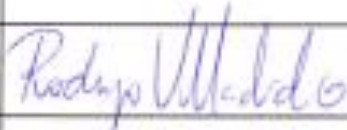
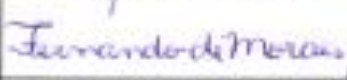
PARECER

Defesa de dissertação da mestranda ELIANNE VANISSE MARTINEZ IZQUIERDO para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados RODRIGO VASCONCELOS MACHADO, FERNANDO DE MORAES GEBRA e MÁRCIA HITOMI NAMEKATA arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“A RESISTÊNCIA NAS OBRAS NARRATIVAS DE ATÍLIO CABALLERO”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
RODRIGO VASCONCELOS MACHADO		Aprovada
FERNANDO DE MORAES GEBRA		Aprovada
MÁRCIA HITOMI NAMEKATA		Aprovada

Curitiba, 09 de agosto de 2013


Prof.ª Dr.ª Teresa Cristina Wachowicz
Coordenadora

A mi madre, Cristina Martínez Rodeiro.

Por enseñarme a ver que el río es hecho
de tiempo y agua.

Y recordar que el tiempo es otro río.

Saber que nos perdemos como el río.

Y que los rostros pasan como el agua.
(J.L.Borges)

AGRADECIMENTOS

A San José de Cupertino, que através de sua fé intercedeu para que eu pudesse colher os frutos das sementes plantadas durante as longas horas de silêncio e estudo. Que o meu esforço seja a oferta aos mais necessitados. Obrigada pelos méritos concedidos!

À minha avó, Marcela Rodeiro Bouza, coautora desta difícil caminhada. Mamina: sem você nada teria sido possível, pois mesmo tão longe tenho a certeza de que guias meus passos. Saudades!

Ao meu avô, Francisco Martínez, que sempre nos ensinou o valor da família, amor e respeito.

À minha mãe, por ser minha inspiração de vida. Pelo seu amor incondicional. Por ser minha mãe, meu mundo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado, quem sempre com muita dedicação e paciência me ajudou a trilhar novos caminhos.

Aos professores Dr. Fernando de Moraes Gebra, Dra. Isabel Jasinski, Dra. Márcia Hitomi Namekata e Dr. Pedro Ipiranga Jr. pelas valiosas contribuições e por terem amavelmente aceitado participar da banca.

Aos amigos e companheiros de inúmeras reflexões.

*Yo me alejo del tiempo no por temor sino
por impotencia, por la imposible
complicidad con el salitre que corroe la
ciudad.*

Atilio Caballero

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar o processo de resistência, consciente ou não, que se instaura no conjunto das obras narrativas “El azar y la cuerda” (1995), “Naturaleza muerta con abejas” (1997) e “La última playa” (1999) do autor Atilio Caballero. Tais obras foram selecionadas com o intuito de analisar, em conjunto, como o autor expressa as mudanças experimentadas por Cuba após 1959. Esta análise pressupõe o estudo das relações existentes entre a estrutura narrativa, o discurso, a memória como meio de estabelecer conexões com o passado, o presente agônico e o futuro incerto. Propõe-se, paralelamente, a reflexão sobre os temas que constituem a sociedade cubana nas últimas décadas do século XX, tais como: dificuldades econômicas; vicissitudes domésticas; conflitos morais e existenciais; experiências do exílio. Temas que não se faziam presentes nas narrativas anteriores à geração dos anos 50. Buscamos com este estudo incitar o leitor a questionar a relação entre a literatura e a sociedade, permeada pelos aspectos políticos, econômicos, crenças e esperanças de uma sociedade que está à beira de um colapso. Sem dúvida, por muitas vezes a literatura foi uma das armas das causas revolucionárias, em alguns momentos esteve à disposição do mecanismo político existente, em outros foi incansavelmente silenciada. Dissidente ou não, estas narrativas nos permitirão ver diferentes formas de resistência através da tolerância, do sofrimento, da adaptação e da sobrevivência.

Palavras-chave: Resistência. Literatura Cubana. Atilio Caballero.

RESUMEN

El presente estudio tiene por objetivo analizar el proceso de resistencia consciente o no, que se instaura en el conjunto de las obras narrativas “El azar y la cuerda” (1995), “Naturaleza muerta con abejas” (1997) y “La última playa” (1999) del autor Atilio Caballero. Este análisis presupone el estudio de las relaciones existentes entre la estructura narrativa, el discurso, la memoria como forma de establecer conexiones con el pasado, el presente agónico y el futuro incierto. Estas obras fueron seleccionadas con la intención de analizar, en conjunto, como el autor expresa los cambios experimentados por Cuba después de 1959. Se propone, paralelamente, la reflexión sobre los temas que constituyen la sociedad cubana en las últimas décadas del siglo XX, tales como: las dificultades económicas; las vicisitudes domésticas; los conflictos morales y existenciales; las experiencias del exilio. Buscamos con este estudio incitar al lector a cuestionar la relación entre la literatura y la sociedad, atravesada por aspectos políticos, económicos, creencias y esperanzas de una sociedad que está al borde de un colapso. Sin duda, por muchas veces la literatura fue una de las armas de las causas revolucionarias, en algunos momentos estuvo a disposición del mecanismo político existente, en otros fue incansablemente silenciada. Disidente o no, estas narrativas nos permitirán ver diferentes formas de resistencia a través de la tolerancia, del sufrimiento, de la adaptación y de la supervivencia.

Palabras-clave: Resistencia; Literatura Cubana; Atilio Caballero

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 A NOVA NARRATIVA CUBANA	17
2 CONCEITOS OPERATÓRIOS: A PROBLEMÁTICA DA RESISTÊNCIA	28
3 EL AZAR Y LA CUERDA	38
3.1 A RESISTÊNCIA COMO SÍMBOLO DA BUSCA DA LIBERDADE	40
3.2.1 <i>DARK SIDE OF THE MOON</i>	40
3.1.2 <i>LOS CABALLOS DE LA NOCHE</i>	48
3.2 A RESISTÊNCIA COMO DESEJO DE MUDANÇA	52
3.2.1 <i>MANGUARÉ: BUENA MÚSICA</i>	53
3.2.2 <i>UN AIRE QUE BATE</i>	57
3.2.3 <i>STEINWAY AND SONS</i>	60
3.2.4 <i>UNA TRANQUILA SOBREMESA DE DOMINGO O NATURALEZA MUERTA CON CUBIERTOS</i>	63
3.3 A RESISTÊNCIA POLÍTICA E O DESEJO DE RENOVAÇÃO SOCIAL	66
3.3.1 <i>ARQUITECTURA DEL LUGAR</i>	66
3.3.2 <i>DE RERUM NOVARUM</i>	70
4 LA ÚLTIMA PLAYA	74
4.1 DA CRIAÇÃO E ENCENAÇÃO AO OBJETO REAL	76
4.2 O COLETIVO VERSUS O INDIVIDUAL	81
4.3 A METAMORFOSE COMO SÍMBOLO DA CONQUISTA DO IMPOSSÍVEL	89
5 NATURALEZA MUERTA CON ABEJAS	98
5.1 ORQUESTRAÇÃO GERAL DA NARRATIVA	100

5.2 O NARRADOR-PROTAGONISTA E A RESISTÊNCIA COMO BUSCA DA LIBERDADE E DO DESEJO DE RENOVAÇÃO SOCIAL	101
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	121

1 INTRODUÇÃO

Todos somos resistencia. Muerta y esclava descansa sobre el mar de las Antillas nuestra hermosa isla de cuba que es de todos los cubanos, por un gobierno tiránico, arbitrario y personal que ha llevado a nuestro pueblo al quebranto, la desdicha y la sujeción total. Basta ya de sufrimiento, nadie nos va a doblegar, todos somos resistencia, somos la fuerza moral. Basta ya de sufrimiento, la conciencia del deber a todos nos unirá, somos hermanos de sangre, los de aquí y los de allá, y con patriótico celo la verdad sentenciará a esta dinastía cruel, autócrata y criminal.¹

Ao longo das últimas décadas, o conceito de resistência gerou extensos estudos², passando pela antropologia, história, psicologia e literatura. A literatura que se desenvolveu influenciada por diferentes prismas de resistência contribuiu de variadas formas para a interpretação dos múltiplos fenômenos sociais. Por exemplo, alguns estudos historiográficos³ que se dedicam a analisar como se manifesta a resistência das diferentes sociedades em momentos de crise, como o surgimento do capitalismo, tensões econômicas e disputas de poder e, de certa forma, continua contribuindo para um melhor entendimento de complexos sistemas sociais vigentes. Conjuntamente, abre espaço para novos debates e questionamentos teóricos, na medida em que o uso do termo “resistência” torna-se ambíguo em alguns momentos – resistência como forma de oposição radical ou resistência como oposição e ao mesmo tempo adesão ao sistema – e, em outros, o percebemos como subjacente à

¹ HERNÁNDEZ, Rodolfo R.; FONSECA, Julio L. **Resistencia**. In: Todos Somos Resistencia. [S.l.]. Sin Censura Records Hablemos Press, 2012. 1 CD.

² LENNARD, J. Davis. **Resistirse a la novela**. Novelas para resistir, ideología y ficción. Traducción de García, Pérez Ricardo. Editora Debate, Madrid: 2002; NELSON, V. Molina. **Psicología, Política, Resistencia y Democracia**. La resistencia comunitaria y la transformación de conflictos. Editora PROA XXI, Buenos Aires: 2006; OROBITG, G. Canal; LAVIÑA, Javier. **Resistencia y territorialidad**. Culturas indígenas y afroamericanas. Editora Universidad de Barcelona: 2009; PÍAS, A. Reyes. **Historia de una resistencia**. Así se forjó mi vocación sacerdotal en la Cuba de Fidel Castro. Editora Voz de Papel, Madrid: 2011; SABATO, Ernesto. **La resistencia**. Editorial: Seix Barral, Barcelona, 2005; SKREPETZ, Inês. **A Resistência de Ernesto Sabato**. 224 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

³ Estudos que descrevem a história das sociedades.

produção literária na medida em que podemos entrever a tensão que se produz através da inconformidade que é capaz de gerar novas possibilidades.

A organização de uma sociedade está amplamente relacionada com os meios de comunicação, como uma das formas mais democráticas e modernas de sustentar o controle, mostrando massivamente o conjunto de “verdades” sociais. São esses mesmos meios que em diversas situações cumprem a função de publicar o que é “real”, o que é “bom” ou o que é “justo” e, para os quais se soma a credibilidade através da nossa própria aceitação. A vida torna-se, portanto, uma resistência ao controle, defender a criatividade da vida significa repudiar o conjunto das “verdades” massivas, organizadas e lançadas pelo dispositivo do poder, quer seja privado ou público.

Os meios de comunicação se mostram como meios capazes de promover a legitimação de “realidades” que naturalmente deveriam ter desaparecido, mas que ainda se mantêm presentes à revelia. Se a literatura estiver disposta a espelhar as apreensões representativas da realidade sem a questionar, sem considerar as tensões que a sociedade provoca nas relações humanas, estará apenas justificando um estado social que *a priori* já não deveria estar vigente. Sendo assim, qual seria o papel do escritor/intelectual frente ao seu tempo, frente a todos os tempos que já existiram e que hão de vir? Não pretendemos responder estes questionamentos, mas sim promover a reflexão e pensar detidamente qual é o papel deste escritor/intelectual como observador e indivíduo atuante de uma sociedade imbuída pelos ideais revolucionários e de anseios de mudança.

O termo resistência é definido pelo dicionário Houaiss de distintas formas, entretanto selecionamos as acepções que se pretendem observar: “conservar-se firme; não sucumbir; opor-se; fazer em face de um poder superior; recusar-se; subsistir”⁴.

⁴ Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, 2009. Editora Objetiva.

Existem, desta maneira, diferentes tipos de resistência e de sua representação. Nosso foco será analisar a representação da resistência na literatura. Tomemos inicialmente duas formas de resistência, aquela que apresenta uma realidade que alcançou o seu ponto máximo de exacerbação e, ainda assim, nega-se a desaparecer, incitando certo distanciamento do sujeito em sua avaliação:

A resistência é um momento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições. (BOSI, 2002, p. 134).

Outra manifestação da resistência é percebida quando se exprimem realidades novas, capazes de ativar a força motriz da transformação, a resistência pela sobrevivência que, segundo Alfredo Bosi (2002) caracteriza-se por uma escrita resistente que deriva de um precedente ético, de uma percepção do bem e do mal, capaz de discernir entre o verdadeiro e o falso de maneira intuitiva e que se coloca como foco de tensão em relação ao movimento intelectual dominante, ou que se quer dominante.

Considerando esta breve percepção introdutória da resistência e que será desenvolvida no capítulo II, realizaremos a análise das obras *El azar y la cuerda* (1995), *Naturaleza muerta con abejas* (1997) e *La última playa* (1999) que tem como propósito verificar de que formas a resistência se manifesta e se esta seleção literária chega a ser um instrumento de resistência para quem a lê e para quem a escreve.

Mas, por que especificamente escolher o escritor e dramaturgo Atilio Caballero? Por que assumir o risco de analisar obras tão recentes no marco histórico? Quais são os motivos que nos levaram a selecionar as narrativas citadas?

Acreditamos que as obras selecionadas interatuam umas com as outras, possuindo traços comuns que dialogam e promovem uma visão global. Foram produzidas entre os anos de 1990 e 2000, e em seu conjunto, representam uma visão geral desse período vivido pela sociedade cubana. São narrativas que nos levam a refletir a partir do próprio questionamento da representação do meio no qual está inserida, que intensificam a percepção, o conhecimento, o mundo humanizado. Possuem, como denominador comum, a busca existencial do “eu” na interação homem-mundo. Seus personagens procuram fugir da rotina esmagadora, imersos em situações extremas que lhes provocam rupturas, passam por experiências que causam a reflexão sobre valores como a verdade, a felicidade, a morte e o compromisso com o valor patriótico.

Nos textos escolhidos, faz-se evidente a representação de elementos que manifestam percepções sobre a realidade e a forma como o regime socialista propiciou, a uma grande parte da população cubana, a falta de recursos econômicos que lhes permitisse ter acesso aos bens materiais básicos para o sustento. A descrença na ordem política e econômica os impulsiona a buscar meios alternativos de sobrevivência e a resistência se manifesta através da linguagem e ações de seus personagens. Sendo assim, nestas narrativas podemos encontrar representações das realidades cubanas vividas dentro e por causa do caráter socialista do mandato de Fidel Castro, mandato vigente até 19 de fevereiro de 2008.

A pesquisa será realizada através do exame minucioso dos objetos das obras citadas anteriormente, assim como do contexto na qual estão inseridas, já que as inter-relações possuem um papel fundamental para que possamos compreender a importância dos possíveis significados e interpretações da análise. Ressaltamos que tanto o contexto como as representações sociais que são analisadas no decorrer deste estudo não se reduzem ao exame de elementos históricos que influenciam ou pretendem ser determinantes na orquestração narrativa. Ao contrário, segundo Antônio Cândido em sua obra *Literatura e Sociedade*, a integridade de uma obra se percebe no processo em que se fundem texto e contexto em uma interpretação dialeticamente íntegra.

Desta forma, o elemento social – externo à obra – torna-se gradativamente um elemento que desempenha uma determinada função na composição da estrutura e, conseqüentemente, integra-se à obra como um elemento interno. Ou seja, o componente social não será unicamente considerado como a manifestação que exprime certa época ou uma determinada sociedade em um período histórico delimitado, mas sim como um elemento que compõe a construção narrativa e que se justifica como um componente ficcional da estruturação ficcional.

Conforme Van Dijk (1992), durante a análise do discurso o contexto pode ser definidor como uma estrutura que abrange todas as propriedades e/ou atributos de uma determinada situação social que é significativa para a produção de um discurso ou para a compreensão do mesmo. Em seu artigo *El análisis del discurso según Van Dijk y los estudios de la comunicación*, Omer Silva (2002) salienta que as peculiaridades do contexto não apenas influenciam no discurso, mas que também podem chegar a modificá-lo:

[...] tal como podem ser diferenciadas estruturas locais e globais no discurso, o mesmo pode ocorrer em relação ao contexto. Entre as primeiras se localizam o “ambiente” (tempo, localização, circunstâncias, etc.) os “participantes” e seus “papéis sócio-comunicativos” [...] intenções, metas ou propósitos. O contexto global se faz evidente ou relevante na identificação do desenvolvimento ou processo do discurso em ações das organizações ou instituições conhecidas como “procedimentos” [...]. Do mesmo modo, o contexto global se manifesta quando os participantes se envolvem em interações como membros de um grupo, classe ou instituição social [...] (SILVA, 2011, tradução nossa)⁵

⁵ [...] tal como pueden distinguirse estructuras locales y globales en el discurso, lo mismo puede darse con referencia al contexto. Entre las primeras se ubican el "ambiente" (tiempo, ubicación, circunstancias, etc.) los "participantes" y sus "roles socio-comunicativos" [...] intenciones, metas o propósitos. El contexto global se hace evidente o relevante en la identificación del desarrollo o proceso del discurso en acciones de las organizaciones o instituciones conocidas como "procedimientos" [...]. Del mismo modo el contexto global se manifiesta cuando los participantes se involucran en interacciones como miembros de un grupo, clase o institución social [...] (SILVA, 2011)

Assim, a observação das obras está voltada para a análise das situações, temas, personagens, contexto, discurso intertextual e textual, memória, passado e presente, pois, como afirma Alfredo Bosi (2002, p. 62): “Quem vive o presente e se volta para olhar o passado sabe, por íntima experiência, que o futuro existe, precisamente porque o seu presente é o futuro do passado.” Durante esta visão crítica o conceito de resistência estará presente permeando os objetos analisados na construção de enunciados, na linguagem de seus personagens, nas ações e na ausência delas. A orquestração narrativa das obras citadas anteriormente nos permite evidenciar que o autor faz da literatura um instrumento de resistência fazendo com que seus personagens manifestem uma vida insípida que vem passando de geração a geração.

Poderíamos fazer uma lista extensa de autores consagrados na literatura cubana, intramuros e exilados, aos quais caberiam análises semelhantes, com apoio teórico existente, teses e dissertações, mas escolhemos o período histórico presente, valores e pensamentos que se vertem na linha fina que separa a ditadura do exílio, um tempo que marca um espírito de renovação contra o marasmo social, pressões sociais, militantes utópicos e contra a utopia, o futuro que se transformou em presente e pouco ou nada se diferenciou do passado. Há riscos nesta análise e quiçá o maior empecilho esteja depositado na possível flutuação da fortuna crítica, da falta de amadurecimento histórico, da avaliação apressada, da continuidade da obra, das visões que ainda não se manifestaram, daquelas que se manifestaram, mas não temos acesso devido à falta de fluidez entre o que efetivamente se publica em Cuba e o que se deseja publicar. Também, há muita dificuldade em conseguir estudos científicos já publicados por falta de divulgação.

O autor Atilio Caballero é dramaturgo e teatrólogo e continua exercendo sua profissão até os dias atuais. Sua atuação dá-se basicamente dentro dos muros da ilha. É, portanto, espectador e personagem da sociedade que quer representar. Autor de nosso tempo, citado em alguns estudos cubanos, com publicações que transpuseram a ilha cubana, mas pouco conhecido no Brasil.

Deseja-se que esta pesquisa possa servir de incentivo a futuros questionamentos e críticas e que impulse uma maior divulgação do autor e de sua obra.

Desta forma, analisaremos na sequência, a imersão do referido autor e de suas obras no contexto social da nova narrativa cubana, que se estabelece aos poucos e em meio a diversos conflitos, constituindo-se como uma resistência que subjaz aos anseios de diversos autores da literatura cubana das décadas finais do século XX.

O primeiro capítulo desta dissertação consiste em um breve resumo histórico que se inicia com a Revolução Cubana até o considerado “*boom*” cubano, formado por novas concepções narrativas e, em sua maioria, por autores que cresceram e se desenvolveram a partir do final da década de 50 do século passado e continuam publicando até os dias atuais. O intuito é situar o autor Atilio Caballero na historiografia literária cubana e mais precisamente delinear os motivos que justificam a sua inserção dentro desse novo “*boom*”

O segundo capítulo aborda os conceitos teóricos utilizados para que possamos, a partir de traços gerais, realizar a análise de como se configura a resistência nas narrativas selecionadas, assim como exploraremos algumas possibilidades da polissemia do conceito de resistência nos estudos literários.

O terceiro capítulo se fundamenta na análise da obra *El azar y la cuerda*, composta por oito contos, nos quais investigaremos a ação resistente dos personagens através da tolerância e da tensão constante entre o “eu” e o entorno social.

O quarto capítulo se baseia no estudo da obra narrativa *La última playa*, e veremos como a desintegração da ilha e do protagonista se entrelaçam no anseio de reconstrução da liberdade, revelam o desejo de novos ideais políticos e se incorporam no processo de resistência.

O quinto capítulo versa sobre a obra narrativa *Naturaleza muerta con abejas* e analisaremos como a resistência é representada através da metáfora da grande colmeia.

Finalmente, o sexto capítulo encerra a análise proposta com as considerações finais sobre como a resistência se manifesta nas obras investigadas.

1.1 A NOVA NARRATIVA CUBANA

O êxito da Revolução Cubana no primeiro dia de janeiro do ano de 1959 engendrou um fenômeno sem igual na história cubana, obtendo assim o retorno à pátria daqueles intelectuais exilados e que agora voltavam para se unirem ao que se esperava ser a instauração da verdadeira República soberana em Cuba. Durante os anos de 1959/60 erradicou-se a imprensa independente e opositora e se incrementaram as publicações e editoriais, realizaram-se campanhas de alfabetização e foram criadas diversas instituições, como o Instituto de Arte e Indústria Cinematográfica (I.C.A.I.C., 1959), a Imprensa Nacional (1959), a Casa das Américas (1960), o Departamento de Literatura e Publicações do Conselho Nacional de Cultura (1961), entre outros.

No ano de 1961, depois da invasão da Bahia dos Porcos, Fidel Castro declara o caráter socialista da revolução, iniciando dessa maneira uma oposição entre os ideais culturais do poder e os de alguns intelectuais cubanos. Dessas rivalidades surgiram alguns enfrentamentos entre o poder e os

intelectuais ocasionando algumas sanções às produções artísticas. A partir disso, o discurso ideológico do sistema político cubano sentiria a intervenção no campo artístico/literário:

Isto significa que dentro da Revolução, tudo; contra a Revolução, nada. Contra a Revolução nada, porque a Revolução tem também seus direitos e o primeiro direito da Revolução é o direito a existir e perante o direito da Revolução de ser e de existir, ninguém. (tradução nossa)⁶

Da mesma forma que retificava o direito da Revolução, extenuava a individualidade e o livre arbítrio: “ ‘Pátria ou morte!’ , ou seja, a Revolução ou a morte.” (tradução nossa)⁷, portanto, ou há a entrega completa e total apoio ao bloco monolítico ou se alcança o *status* de um inimigo da Revolução.

Em sua obra *Historia crítica de la república de Cuba* (2004), Carlos Alberto Montaner nos faz vir à memória que em julho do ano de 1961, Ernesto “Che” Guevara conjecturou que Cuba alcançaria o nível do desenvolvimento tecnológico dos Estados Unidos em dez anos. Para conseguir tal progresso e ainda distribuir igualitariamente o avanço alcançado, o governo colocaria todas as suas forças para mudar o estado ideológico e o espírito de seus habitantes, criando o que se denominou como “hombre nuevo”. Este homem novo era a conformação de aspectos que se adequavam ao pensamento socialista-castrista: um homem heterossexual, sem desejos e que se dedicava a cumprir integralmente as tarefas revolucionárias dentro de um sistema comunista ortodoxo. Fundamentalmente, as tarefas desse “homem novo” seriam: proteger

⁶ “Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie.” Discurso pronunciado pelo Comandante Fidel Castro Ruz, Primeiro Ministro do Governo Revolucionário e secretario do PURSC, como conclusão das reuniões com os intelectuais cubanos, efetuadas na biblioteca nacional durante os dias 16, 23 e 30 de junho de 1961. Disponível em: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html> Página oficial do governo cubano.

⁷ “ ‘¡Patria o muerte!’ , es decir, Revolución o la muerte”. Disponível em: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html> Página oficial do governo cubano.

o sistema através da repressão coletiva, “exportar” a revolução prestando serviços de treinamento e fornecendo armas aos “camaradas” de outros países (Venezuela, Peru, Argentina, Nicarágua, Panamá, República Dominicana, Congo, Moçambique, Guiné, entre outros.).

No ano de 1970, Castro propulsou a economia da produção de açúcar, investindo nela todos os recursos econômicos de seu país. O fracasso foi total e não unicamente pelos recursos econômicos, mas principalmente porque os esforços realizados para socializar os países do terceiro mundo foram nulos. Neste momento o governo se associa ao Comecon⁸ e passa a coordenar com os russos as atividades da revolução socialista.

Em abril de 1980, em apenas três dias, cerca de onze mil cubanos pediram asilo na Embaixada do Peru, sinalizando uma repulsão à revolução. Fidel Castro nesse momento facilitou a saída dos inconformados por meio do Porto Mariel, e estima-se que aproximadamente 130.000 cubanos deixaram a ilha. Em fins do ano de 1989, com a queda do muro de Berlim, as já estremecidas relações com a URSS se fragilizam consideravelmente até que no ano de 1991 terminam por completo. Desse momento em diante, Cuba fica imersa no período que se denomina Período Especial (1991 – 1993)⁹ e traz consigo algumas ações de caráter provisório, como por exemplo, a autorização do governo permitindo a circulação de dólares na Ilha, incentivo ao turismo, criam-se os *joint-ventures* entre empresas estatais e empresas estrangeiras, permite-se a instalação de mercados camponeses e também certa abertura para a Igreja Católica, marco que se concretiza com a visita do Papa no ano de 1997 (MONTANER, 2004, p.1-17).

⁸ O Comecon, ou Conselho de Ajuda Mútua, foi uma organização antagônica ao sistema capitalista ocidental que se estabeleceu no ano de 1949 como integração econômica socialista, cujo objetivo era fomentar as relações econômicas dos países participantes.

⁹ O chamado Período Especial é aquele em que Fidel Castro, pressionado pela situação econômica e, principalmente, pelo colapso da União Soviética, permitiu algumas exceções de caráter provisório para tentar superar a forte crise econômica que atingia a sociedade cubana.

Portanto, entre fins dos anos 80 e começo dos anos 90 o referente social da narrativa cubana estava voltado quase que exclusivamente para a realidade imediata, a realidade sociocultural cubana com seus emblemas e tipologias direcionadas para o seu receptor natural e, de certo modo, seu único receptor: o leitor cubano e alguns poucos leitores acadêmicos estrangeiros. Como dito anteriormente, no início dos anos 90 ocorre a desintegração das sociedades socialistas europeias e logo após inicia-se em Cuba o chamado Período Especial, marcado pela crise econômica advinda do colapso da União Soviética e, conseqüentemente, da quebra do Comecon. O lapso de tempo que se estende de 1995 a 1997 será importante na reestruturação da economia cubana e proporcionará uma expansão temática e territorial de sua literatura.

Em algumas investigações/historiografias literárias sobre a narrativa cubana, como, por exemplo, nos estudos reunidos sob o nome *Entre el viejo y el mar* (Esteban, 2006), é possível perceber que muitos motivos permitiram o florescimento do novo *boom* narrativo na ilha cubana. Entre eles destaca-se a desintegração do sistema político nacional, o progressivo interesse estrangeiro pelo que acontece em Cuba, assim como a crescente importância da opinião pública que se forma ao redor dessa evolução, os atrativos comerciais e editoriais da nova produção que realizam os cubanos, já seja dentro da ilha ou fora dela (levando em consideração que em fins dos anos 90 as editoras começam a publicar fora do território cubano, inclusive obras de escritores que não estão nesse momento em uma situação política favorável), as posições políticas que com frequência encontram-se nas obras de maneira acalorada, a(s) diáspora(s) ocasionadas pelo exílio, a intensificação da curiosidade pelos elementos culturais provenientes do entorno afro-cubano, as reiteradas crises que repercutem internacionalmente (o período especial, a crise dos balseiros, o aumento da hostilidade dos EUA, a lei Torricelli, a lei Helms-Burton, entre outros) e:

[...] sobretudo a enorme vitalidade de uma literatura rica e generosa
[...] com uma aglomeração pouco comum de intelectuais, artistas,
escritores, etc. de qualidade, e uma geração jovem com uma

formação cultural superior à de qualquer país ao redor. (ESTEBAN, 2006, p. 264, tradução nossa)¹⁰

Concomitantemente, percebe-se uma mudança por parte do governo que, nesse momento, se demonstra menos rígido, permitindo a saída e a entrada de determinados escritores “contrários” ao sistema político castrista, escritores que mantêm sua contribuição crítica, mas que decidiram não exilar-se. De todas as formas, não se pode confundir certa flexibilidade com a censura que ainda existe, tomemos como exemplo uma parte do artigo: *De las palabras, las manipulaciones y los recuerdos*, de Amir Valle:

Eram tempos em que, por dizer outro exemplo, a presidência do Instituto Cubano do Livro (novamente ‘cumprindo orientações’ vindas de ‘cima’) fazia circular entre um grupo de escritores o manuscrito da novela *Naturaleza muerta con abejas*, de Atilio Caballero, ao redor da qual havia um escândalo (no nível da oficialidade cultural, que conste) pelo simples fato de que a obra tinha sido elogiada (‘acolhida’ era o termo que usou a oficialidade cultural nesse então) pela ‘anticubana revista Encuentro de la Cultura’, dirigida pelo ‘traidor, mercenário do império ianque’ Jesús Díaz. O desafio para os leitores? Dar sugestões sobre o ‘perigo’ ou a ‘conveniência’ de publicar o romance. O resultado dos leitores? Sem chegar a um acordo, a maioria disse que era um bom romance, que mostrava (como grande parte da literatura que se escrevia por esses tempos) uma cara dura da realidade cubana e que devia ser publicada. O romance, como se sabe, publicou-se muito depois e quem trabalhava nesse momento no Instituto Cubano do Livro sabe que foi depois de um longo e duro processo de lutas. Mas o importante é isto: somente um daqueles leitores (cujo nome mantenho reservado) teve medo de apoiar a publicação de uma obra que vinha satanizada por absurdas razões políticas. (VALLE, 2010, p.10, tradução nossa)¹¹

¹⁰ [...] sobre todo la enorme vitalidad de una literatura rica y generosa [...] con una aglomeración poco común de intelectuales, artistas, escritores, etc., de calidad, y una generación joven con una formación cultural superior a la de cualquier país del entorno. (ESTEBAN, 2006, p. 264)

¹¹ Eran tiempos en que, por poner otro ejemplo, la presidencia del Instituto Cubano del Libro (nuevamente ‘cumpliendo orientaciones’ venidas desde ‘más arriba’ hacía circular entre un grupo de escritores el manuscrito de la novela *Naturaleza muerta con abejas*, de Atilio Caballero, alrededor de la cual había un escándalo (a nivel de la oficialidad cultural, que conste) por el simple hecho de que la obra había sido elogiada (‘aupada’ era el término que usó la oficialidad cultural entonces) por la ‘anticubana revista *Encuentro de la Cultura*’, dirigida por el ‘traidor, mercenario del imperio yanqui’ Jesús Díaz. ¿El reto al que se

Assim, pode-se constatar que quando da publicação de *Naturaleza muerta con abejas* a censura do poder do estado faz-se presente como um órgão regulador e legitimizador.

Nas obras concebidas dentro dos novos modelos do *boom*¹² cubano (entre elas, *El azar y la cuerda*, *La última playa* e *Naturaleza muerta con abejas*) verifica-se a presença de um movimento em direção à reflexão do drama pessoal e da crise de consciência que aflige o protagonista. São basicamente obras que foram produzidas por cubanos que nasceram por volta da década de 40 e constituem um grupo de importante interesse sociopolítico:

Durante a adolescência, essas pessoas tomam parte na luta clandestina contra Batista ou se abstêm dela, mas ambos comportamentos têm um profundo significado político. Vivem sua primeira juventude precisamente quando a revolução chega ao poder; e alcançam a condição de adultos no mesmo tempo que a revolução, ao redor de 1970. Mais tarde, quando experimentam um período vital de caráter crítico, relacionado com a maturidade, a revolução entra em crise, ao redor dos anos noventa. Muitos intelectuais desta geração experimentaram uma trajetória vital comum. Assim, a esperança que mantinha acesa sua luta política contra a ditadura transforma-se em entusiasmo em 1959, quando se produz a vitória de uma revolução na qual ocuparão um lugar destacado, e para a qual contribuem de maneira muito especial; do entusiasmo passam para a decepção, traídos por um dogmatismo que restringe os espaços da liberdade, e que em muitos casos silencia as vozes críticas que pretendem revitalizar o processo. Este desengano também se mostra vinculado à submissão e adquire um rosto perplexo e inativo, dividido entre a fidelidade ao compromisso e a esperança de uma nova

convocó a los lectores?: dar criterios sobre la 'peligrosidad' o la 'conveniencia' de publicar la novela. ¿El resultado de los lectores?: Sin ponerse de acuerdo, la mayoría dijo que era una buena novela, que mostraba (como gran parte de la literatura que se escribía por esos tiempos) una cara dura de la realidad cubana y que debía publicarse. La novela, como se sabe, se publicó mucho después y quienes trabajábamos entonces en el Instituto Cubano del Libro sabemos que fue tras un largo y duro proceso de luchas. Pero lo importante es esto: sólo uno de aquellos lectores (cuyo nombre me reservo) tuvo miedo de apoyar la publicación de una obra que venía satanizada por absurdas razones políticas. (VALLE, 2010, p.10)

¹² O referido *boom* empresta a nomenclatura do primeiro boom latino-americano, conhecido como um núcleo de escritores hispano-americanos da década de 1960. Fizeram de seus ideais um ponto de encontro a favor da política castrista e contra Batista. Com o tempo, o apoio ao movimento castrista tornou-se um ponto de desencontro. Entre as principais características destacam-se a diversidade no espaço retratado, a desintegração das formas tradicionais do romance e os jogos de linguagem.

mudança. Na última etapa ocorre a saída para o exílio, especialmente durante os anos noventa, época em que tem lugar um grande êxodo de intelectuais. Quase todos empreendem a viagem convencidos da impossibilidade da reforma política e com o desejo de começar uma nova vida¹³. (ESTEBAN, 2006, p. 281, tradução nossa)

É durante esse período que aflora a reformulação de ícones e mitos culturais que partem da própria realidade e se conformam na ficção. Ser iconoclasta, como expressa o escritor Alberto Garrandés (2002), para o meio em que se desenvolve a narrativa cubana dos últimos anos, equivale a uma apropriação de um pensamento cultural diferente. Diferente e incessante. Diferença em relação ao que vinha sendo praticado. Agora, a enunciação do sujeito e a imaginação alegórica, os personagens, o tempo, a ação, a atmosfera e a construção de mundos, apresentam características resistentes nesta nova produção de realidades. Incessante porque esta nova realidade se produz através da reflexão do artista, que terá um caráter por vezes ontológico, mitográfico, lúdico ou social.

Neste cenário, surge o autor Atilio Jorge Caballero. Este autor nasce no dia 5 de abril do ano de 1959 na cidade de Cienfuegos. Possui licenciatura em dramaturgia, é poeta e narrador. Estudou Literatura na Escola Nacional de

¹³ En los años de adolescencia esas personas toman parte en la lucha clandestina contra Batista o se abstienen de ella, pero ambos comportamientos tienen un profundo significado político. Viven su primera juventud precisamente cuando la revolución llega al poder; y alcanzan la condición de adultos al mismo tiempo que la revolución, alrededor de 1970. Más tarde, cuando experimentan un período vital de carácter crítico, relacionado con la madurez, la revolución entra en crisis, en torno a los años noventa. Muchos intelectuales de esta generación han experimentado una trayectoria vital común. Así, la esperanza que mantenía encendida su lucha política contra la dictadura se transforma en entusiasmo en 1959, cuando se produce el triunfo de una revolución en la que ocuparán un lugar destacado, y a cuya definición contribuyen de manera muy especial; del entusiasmo pasan a la decepción, traicionados por un dogmatismo que restringe los espacios de libertad, y que en muchos casos silencia las voces críticas que pretenden revitalizar el proceso. Este desengaño se muestra además vinculado a la sumisión, y adquiere un rostro perplejo e inactivo, a medio entre la fidelidad al compromiso y la esperanza de un nuevo cambio. En la última etapa se produce la salida al exilio, especialmente durante los noventa, época en que tiene lugar el gran éxodo de intelectuales. Casi todos emprenden el viaje convencidos de la imposibilidad de la reforma política y con el deseo de comenzar una nueva vida. (ESTEBAN, 2006, p. 281)

Artes (La Habana, 1979-82), licenciou-se em Teatro e Dramaturgia no Instituto Superior de Arte (La Habana, 1986-91), graduou-se na especialidade de roteiro cinematográfico na Escola Internacional de Cinema de San Antonio de los Baños (La Habana, 1997). Trabalhou como professor/instrutor de teatro na *Casa de la Cultura de Regla* em Havana entre 1984 e 1987; desenvolveu atividades como diretor de teatro na Dirección Nacional de Cultura de Nicaragua (Masaya, Granada) entre 1987-1988; trabalhou como especialista em investigação teatral no Departamento de Teatro da Casa das Américas em Habana entre 1988 e 1992; foi coordenador de oficinas e assistência de produção na Escola Internacional de Teatro de América Latina e o Caribe (EITALC) em Havana entre 1989 e 1992; trabalhou com dramaturgia e direção artística com o grupo Teatro dos Elementos na cidade de Cienfuegos, entre 1998 e 2002; atualmente desempenha atividades como diretor artístico do grupo Teatro de La Fortaleza, função que desenvolve desde o ano de 2003.¹⁴

Publicou *La suela del zapato* (Extramuros, 1987); *Las canciones recuerdan lo mismo* (Editora Letras Cubanas, 1989); *El sabor del agua* (Editora Letras Cubanas, 1991); *El azar y la cuerda* (Coleção Pinos Nuevos, 1995);

¹⁴ Lecionou oficinas das quais destacamos: Oficina Teatral de Criação Coletiva, Universidade de Manágua, Nicaragua, Abril de 1987; Oficina do texto literário ao texto espetacular (Dramaturgia e Direção Cênica), Centro Cultural La Orotava, Santa Cruz de Tenerife, Canarias, Espanha, 1999; Oficina La mirada indiscreta (produção escrita criativa), Centro Cultural Viera e Clavijo, Santa Cruz de Tenerife, Espanha, 1999; Oficina de Dramaturgia e Roteiro Cinematográfico, Cienfuegos, 2002. Salientamos também os espetáculos por ele dirigidos: *Érase una vez un rey* (O. Castro, Grupo ISTEAC, 1982); *Ropa de Teatro* (M. Galich, Grupo Teatro Nuevo, 1983); *Del bolsillo ajeno* (C. de María, Grupo ISTEAC, 1983); *La tempestad* (W. Shakespeare, Grupo la Rueda, 1984); *Pinocho* (Creación colectiva, Grupo Meñique, 1985); *Encuentro en el zoo* (E. Albee, Grupo La Rueda, 1986); *Las manos de Maiakovski* (Creación colectiva, 1987); *Oficio de tinieblas* (Espacio Unipersonal, Carmen Frago, Teatro Caribeño, 1991); *La vendeta* (Codireção com Martín Stigol, Teatro dela Zattera, 1993); *Le donne di Caravaggio* (A. Caballero, Grupo Itália-Cuba, 1996); *Ten mi nombre como un sueño* (Diretor assistente, Teatro dos Elementos, 1999); *Confabulario* (baseado nas fábulas de Esopo, Teatro dos Elementos, 2000); *Hambre* (Espectáculo unipessoal sobre textos de Henry Miller, 2001); *Opción Zero* (Dramaturgia e direção, Teatro dos Elementos, 2002); *Woyzeck* (Georg Buchner, Teatro de la Fortaleza, 2004); *La bruja y el camarón* (Criação coletiva, Teatro de la Fortaleza, 2004); *El tigre de Tracy* (sobre o romance homônimo de W. Saroyan, Teatro de la Fortaleza, 2005).

Naturaleza muerta con abejas (Olalla Edições, Madrid, 1997 e Editora Letras Cubanas, La Habana, 1999); *La arena de las plazas* (Editora Abril, 1998), recebendo por esta obra o Prêmio Calendário de Poesia; *La última playa* (Editora Unión, La Habana, 1999; Akal Edições, Madrid, 2001 e Edições Mecenass, Cienfuegos, 2004), que foi reconhecida pelo Prêmio UNEAC Cirilo Villaverde; *Tarántula* (Editora Letras Cubanas, 2000); *Escribir el teatro* (Graffrein Edições, Barcelona, 2001 e Reina del Mar Edições, Cienfuegos, 2005); *Como el aire en las orejas* (Mecenass Edições, 2005); *Marca de agua* (Edições Alarcos, 2005); *Utopía y desencanto* (Tradução de Claudio Magris, Reina del Mar Edições, 2005); *La máquina de Bukowski* (Editora Letras Cubanas, La Habana, 2007) e *Rosso Lombardo* (Editora Letras Cubanas, La Habana, 2012) pela qual recebeu o Prêmio Alejo Carpentier 2013 na categoria de contos.

Seus textos de narrativa e poesia têm sido veiculados em várias antologias em Cuba e em outros países, entre elas: *Los ríos de la mañana* (Poesia, Compilação de N. Codina, UNEAC, Cuba), *Los muchachos se divierten* (Narrativa, Compilação Senel Paz, Editora Abril, Cuba); *Poco antes del 2000* (Narrativa, Compilação A. Garrandés, Editora Letras Cubanas, Cuba); *Poesía cubana de los 80* (Editora La Palma, Las Palmas de G. Canarias, Espanha); *Racconti dal Mondo* (Narrativa, Stampa Alternativa, Bologna, Itália); *12 poetas cubanos* (Poesía y Poética, México); *Retrato de grupo* (Poesía. Compilação V. Fowler e A. J. Ponte, Editora Letras Cubanas, Cuba); *Un grupo avanza silencioso* (Poesía, Compilação D. Huerta, UNAM, México); *Anuarios de Narrativa y Poesía 1997*, (Editora Unión, La Habana), entre outros.¹⁵

¹⁵ Atilio Caballero vêm recebendo vários prêmios ao longo de sua carreira, destacamos: Prêmio de Puesta en Escena concedido a *Ropa de Teatro*, Festival Nacional de Teatro Aficionado, La Habana, 1985; segundo Prêmio no Concurso Internacional “Antonio Machado” de Narrativa, RENFE, Madrid, 1996; Prêmio Nacional Pinos Nuevos (Narrativa) em 1996 pela obra *El azar y la cuerda*; Prêmio Nacional Calendário de Poesia em 1997 pela obra *La Arena de las plazas*; Prêmio Nacional Cirilo Villaverde de Novela UNEAC em 1998 pela obra *La última playa*; Prêmio Internacional de Literatura Independente (PILI), Editora Ópera Prima, Madrid em 1999 pelo romance *La última playa*; Prêmio Nacional de Teatro UNEAC 2000 pela obra *Ten mi nombre como un sueño*; com o romance *La máquina de Bukowski* foi finalista no Prêmio Alejo Carpentier em 2003; Prêmio Beca de Creación Dador 2005, Teatro (*La casa de los fantasmas*), Instituto Cubano do livro, 2005.

Além do comentado anteriormente, no ano de 2005 foi dedicada a ele a Feira Internacional do livro em Cienfuegos. Atilio J. Caballero colabora com artigos sobre teatro, literatura e traduções (italiano) em diferentes publicações culturais e revistas, como *La Gaceta de Cuba*, *UNIÓN*, *Conjunto*, *Diáspora(s)*, *Gestos* (Teatro, EU), *Escribir y publicar* (Espanha), *El signo del gorrión* (Poesia, Espanha), *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), *Poesía y Poética* (México), *Crítica* (México), *Il Maiakovski* (Itália), *La Isla Infinita*, *La Gaceta*, *Cubista Cacharros(s)* (Brasil), entre outros. Foi o fundador do conselho da redação da revista *Naranja Dulce* e do *Projeto Cultural Alternativo Paideia*, La Habana, 1988-91; foi também o roteirista do documentário *El viejo y el lago* (Prêmio Documania 2001, Madrid), Televisión Canaria e Escuela Internacional de Cine de la Habana, 2000. Foi jurado dos seguintes prêmios: Prêmio Calendário (Conto) 1999; Prêmio Uneac de Novela 2000; Prêmio Fundación de la Ciudad, Santa Clara, 1999; Festival Nacional de Teatro de Pequeño Formato, Villa Clara 2002, Festival Nacional de Teatro de Camaguey 2004 (AS. Hnos. Saiz), entre outros.

Em suas narrativas (*El azar y la cuerda*, *Naturaleza muerta con abejas e La última playa*) a representação do meio real é problematizado como um elemento que afeta a compreensão da própria realidade ficcional e a transforma em todas as suas dimensões. O domínio da linguagem é imprescindível para a percepção e adaptação das diferentes formas de representação social, pois na narrativa se evidenciam convenções sociais e comportamentais masculinas, femininas, étnicas, místicas, históricas, enfim, expressadas de maneira que fazem sentido para o leitor e que nem sempre são formuladas como representações de indivíduos que concordam com o sistema político castrista. Conforme a acepção de discurso de Van Dijk (1992), o discurso é o resultado da comunicação e no processo comunicativo, a linguagem apresenta um papel muito importante para comunicar ideias ou crenças de uma sociedade complexa.

Em meio a esse ambiente de reformulações críticas da narrativa cubana, analisaremos as obras selecionadas com o objetivo de identificar e investigar

como a resistência se configura no decorrer da tessitura ficcional de Atílio Caballero.

2 CONCEITOS OPERATÓRIOS: A PROBLEMÁTICA DA RESISTÊNCIA NOS ESTUDOS LITERÁRIOS

As obras aqui analisadas são obras que evidenciam elementos que possibilitam a construção de mundos imaginários, possíveis representações de realidades vividas ou desejadas. Ao estudar a ficção podemos afirmar que “[...] a narração de ficção se define pelo fato de que seu referente não é o mundo, mas sim uma particular sub-organização do mundo reunida sob a rubrica do imaginário”. (LENNARD, 2002, p. 21, tradução nossa) ¹⁶ A ficção transforma-se como um modo particular de reformular o mundo social, por vezes reelaborando mundos possíveis que surgem a partir de interpretações de uma determinada realidade como representação de uma “vida social” própria ou desejada. Assim, essa representação almeja abarcar as situações vividas por uma sociedade específica em um momento determinado.

Na perspectiva crítica deste trabalho, o entorno social é sumamente relevante, não apenas para a compreensão, mas também para a criação literária na medida em que, conforme Lennard (2002, p. 21, tradução nossa): “Marx afirmou que o processo de ideação dos seres humanos estava amarrado ao seu momento social [...] e Karl Mannheim vinculava todo o pensamento humano a processos sociais e a uma espécie de motivação inconsciente coletiva.” ¹⁷. De certa forma, a literatura é uma possibilidade de construção de um mecanismo de defesa, ou seja, pode vir a desempenhar uma função de resistência à realidade através de elementos irrealis ou fictícios, da criação de mundos engendrados que propiciam mudanças pessoais ou coletivas. Por esse

¹⁶ “[...] la narración de ficción se define por el hecho de que su referente no es el mundo, sino una particular suborganización del mundo reunida bajo la rúbrica de lo imaginario”. (LENNARD, 2002, p. 21)

¹⁷ “Marx afirmó que el proceso de ideación de los seres humanos estaba atado a su momento social [...] y Karl Mannheim vinculaba todo el pensamiento humano a procesos sociales y a una especie de motivación inconsciente colectiva.”.

motivo, consideramos que a questão social e o seu entorno é relevante para a análise das obras selecionadas. Torna-se claro que o momento de crise socioeconômica da República Cubana influenciou na criação das obras de Atilio Caballero, já que é possível percebê-las como uma representação ficcional de aspectos da sociedade cubana das últimas décadas do século XX. As narrativas *El azar y la cuerda*, *La última playa* e *Naturaleza muerta con abejas* representam ao mesmo tempo o pensamento utópico que se criou em torno à figura do poder do governo e de seu representante máximo Fidel Castro, assim como a resistência dos personagens que desejam melhores condições de vida mas são incapazes de abandonar a ilha cubana: “¿por qué me acosas cuando menos te necesito?, ¿por qué tienes que hacer que me pregunte qué hago aquí, o por qué estoy aquí..., aquí o en cualquier parte, ahora o quién sabe cuando *todo da lo mismo*.” (CABALLERO, 1999, p. 32, grifo do autor).

Nesse sentido, a resistência se manifesta como um ato que permite aos personagens, inseridos nas obras citadas anteriormente, fazer frente à situação política e social do meio no qual estão imersos. Alfredo Bosi (2002) destaca, dentro do processo de resistência, a importância do indivíduo inserido em seu meio social como o sujeito capaz de problematizar e por em crise os “laços apertados que o prendem à teia das instituições.” (BOSI, 2002, p. 134).

Ainda em sua obra *Literatura e Resistência*, Bosi (2002, p. 118) analisa a problemática da resistência como um conceito naturalmente ético e não estético: “O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*, o antônimo familiar é *de/sistir*.”. Desta forma, a resistência é vista como algo que se origina a partir de um princípio ético, inerente ao sujeito e que se manifesta através das divergências entre indivíduo e sistema, gerando uma tensão entre o “eu” e o meio social. No caso das obras aqui analisadas, a resistência se dá como processo inerente à escrita.

A resistência como uma forma imanente da escrita pressupõe independente de qualquer influxo político, uma tensão interna em sua formação narrativa, como o ponto de vista e a estilização da linguagem. Assim: “A escrita resistente (aquela opção que escolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se põe em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes.” (BOSI, 2002, p. 130).

Em entrevista ao Jornal da USP (2003), Alfredo Bosi aponta que um escritor resistente é aquele que não reproduz simplesmente as ideologias dominantes, mas sim aquele que resiste ao sistema e, ao mesmo tempo, adere ao sistema. Pode-se dizer que Atilio Caballero abarca em suas narrativas o inconformismo que se traduz em resistência e ao mesmo tempo exacerba um pensamento crítico que não se resume ao sentimento de revolta, mas sim de questionamento. Conforme palavras de Inês Skrepetz em sua dissertação *A Resistência de Ernesto Sabato*:

[...] existem diferentes graus de tensão entre o autor e o seu universo, isto é, pode-se dizer que a resistência, por partir de um princípio ético, interno ao indivíduo, parte, também da inconformação do mesmo perante as diversas realidades [...], pois o ato de resistir parte, juntamente, da tensão entre o ser e o mundo e o fruto dessa tensão é a sua consciência crítica, a qual o possibilita incorporar a resistência. (SKREPETZ, 2011, p. 87)

Se, por um lado, as obras examinadas possuem uma face de aderência ao sistema sócio-político, por outro lado, elas representam um inconformismo que se manifesta no cotidiano dos personagens, um sentimento consciente de revolta. A incorporação dessa tensão entre a não resignação consciente e a aceitação da realidade cria uma consciência crítica capaz de mostrar-se resistente.

Ainda, sob o prisma de Inês Skrepetz, a proposta de resistência que se encontra na obra de Ernesto Sabato, não se baseia somente na concepção de resistência como inconformismo, ao contrário:

[...] ela parte dessa não-conformação e se direciona para a sua incorporação ao cotidiano, por isso ela está permeada por uma práxis contemporânea, atitudes e modos alternativos de se proceder, isso é, se a consciência nasce da revolta, a resistência é a incorporação consciente da insatisfação discernindo perante o quê e como encarná-la.

Da mesma forma que na obra de Sabato, as narrativas aqui selecionadas apresentam o não-conformismo que se incorpora às ações cotidianas de seus personagens. Na obra *La Resistencia*, podemos encontrar a seguinte afirmação: “[...] pienso si no será siempre así, que el arte nazca invariablemente de nuestro desajuste, de nuestra ansiedad, y de nuestro descontento.” (SABATO, 2005, p. 92). De certa forma, a resistência questiona incessantemente o meio no qual os agentes estão imersos e os personagens anseiam mudanças coletivas e individuais.

Rafael Hernández, em sua obra *Mirar a Cuba: ensayos sobre cultura y sociedad civil*, aponta aspectos relevantes sobre cultura e resistência, política e arte. Assim, em suas palavras, apreendemos que sob um olhar político a cultura representa um sistema de resistência perante fatores desagregadores da coesão social. Ao aludir aos fatores desagregadores, Hernández se refere basicamente às condições sociais que vêm se tornando, ao longo dos últimos 50 anos, um fardo bastante pesado para a sociedade cubana. Entre os fatores mencionados, destacamos: “Governar com um menor consenso e em meio ao descontentamento, as formidáveis dificuldades de repartir a escassez, a ineficaz comunicação ideológica com o mundo exterior e a arrogância dos Estados Unidos [...]”(HERNÁNDEZ, 2002, p. 32, tradução nossa)¹⁸. Estes elementos constituem a razão da resistência e podemos observá-los na tessitura narrativa das obras de Atilio Caballero. Mas, ainda sob a visão de Hernández, a resistência não deve ser vista como a deterioração de um regime político ou a falência do sistema social. Ao contrário, os cidadãos cubanos consideram-se efetivamente iguais entre si, e não apenas para a Constituição

¹⁸ “Governar con un menor consenso, y en medio del descontento, las formidables dificultades de repartir la escasez, la ineficaz comunicación ideológica con el mundo exterior y la arrogancia de los Estados Unidos [...]” (HERNÁNDEZ, 2002, p. 32)

da República de Cuba, mas independentemente de sexo, cor, religião e região em que vivem, qualquer cubano se percebe capaz de reclamar os seus direitos como membro digno da sociedade civil, expressando suas inconformidades com o sistema. Cabe pensar que, conforme aponta Hernández, a resistência que se traduz nas obras estudadas, é reflexo positivo do nível cultural e político e de uma consciência social germinada e cultivada pela Revolução:

[...] Temos que nos lamentar por ter criado a estes exigentes cidadãos, que acreditam merecer serviços de saúde, educação, seguro social, oportunidades de trabalho, etc., de nível adequado, acostumados à munificência ou inclusive ao paternalismo do Estado ou, ao contrário, parabenizar-nos por esse nível de cultura política e de consciência social engendrado pela revolução, que hoje pressiona sobre a liderança socialista? (HERNÁNDEZ, 2002, p. 39, tradução nossa)¹⁹

Desta forma, ao mesmo tempo em que a problemática da resistência se instaura no processo representativo da sociedade cubana, percebe-se que ela é fruto de uma ação continuada dentro da própria Revolução. O inconformismo nos leva à evolução, o desejo de mudança requer que se estabeleçam novos parâmetros, que se crie uma instituição social capaz de dar continuidade à democratização social em Cuba:

[...] é necessário uma autoridade real que permita produzir reajustes, impulsionar um relevo necessário na liderança, separar de maneira incruenta dos esquemas anteriores, manter a continuidade das conquistas e metas sociais essenciais da revolução, reformar as estruturas criadas, reorganizar a economia e o sistema jurídico, promover mecanismos mais eficientes e, ao mesmo tempo, ir executando a delegação de poder necessária para que a mudança a um sistema mais descentralizado e democrático seja viável. Quem pode conduzir este processo de maneira menos custosa, com o

¹⁹ [...] ¿hay que lamentarse por haber creado estos exigentes ciudadanos, que creen merecer servicios de salud, educación, seguridad social, oportunidades laborales, etc., de nivel adecuado, acostumbrados a la munificencia o incluso al paternalismo del Estado socialista, en medio de la crisis económica que se está atravesando o, por el contrario, felicitarse por ese nivel de cultura política y de conciencia social engendrado por la revolución, que hoy presiona sobre el liderazgo socialista? (HERNÁNDEZ, 2002, p. 39)

menor trauma para o corpo social e com a maior estabilidade para o país, é Fidel Castro. (HERNÁNDEZ, 2002, p. 32, tradução nossa)²⁰

Portanto, ao mesmo tempo em que a resistência se expressa através da discordância de muitos aspectos internos ao direcionamento político e social, ela é fruto desse mecanismo e requer mudança. Ou seja, a resistência que se manifesta na contextura das obras analisadas, reclama para si atos de mudança, novos rumos e novas possibilidades, sem refutar o sistema político como um todo.

Segundo Jacques Rancière em sua obra *Será que a arte resiste a alguma coisa* (2005), pode-se observar que desde seu ponto de vista o termo resistência reúne dois polos que se repulsam e se atraem constantemente. Esses polos estão constituídos pela ideia da arte e pela ideia da política e, devem fazer perdurar a tensão que faz voltar-se, uma para a outra, uma política da arte e uma poética da política que não conseguem unir-se sem que se autodestruam. Promover que essa tensão se mantenha, significa opor-se à confusão ética que tende a se sobrepor em nome da resistência e com o nome de resistência.

Essa tensão entre a literatura e a política também é citada por Bosi, em seu livro *Literatura e Resistência*, expressa através de uma tensão entre o “eu” e o “mundo” que se manifesta através de uma perspectiva crítica, inerente à escrita:

O que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. [...] A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que

²⁰ [...] hace falta una autoridad real que permita producir reajustes, impulsar un relevo necesario en el liderazgo, separarse de manera incruenta de esquemas anteriores, mantener la continuidad de los logros y metas sociales esenciales de la revolución, reformar las estructuras creadas, reordenar la economía y el sistema jurídico, promover mecanismos más eficientes y, al mismo tiempo, ir ejecutando la delegación de poder necesaria para que el tránsito a un sistema más descentralizado y democrático sea viable. Quien puede conducir este proceso de la manera menos costosa, con el menor trauma para el cuerpo social y con la mayor estabilidad para el país, es Fidel Castro. (HERNÁNDEZ, 2002, p. 32)

essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida. (BOSI, 2008, p. 130)

O conceito de resistência está impregnado de uma variedade de ideias e como tal transforma-se em um elemento rico em significações. Seu sentido depende não somente do elemento observado, mas também dos olhares lançados que, ao fundir objeto e olhar, revelam distintas formas de resistir. O meio em que se resiste deve ser capaz de promover a contínua tensão entre os conflitos gerados dentro e fora do indivíduo. Nas obras aqui analisadas os personagens colocam em crise os valores, crenças e costumes, repensando os elementos construídos culturalmente, recusando alguns aspectos, mas nunca renunciando o entorno social.

No decurso das obras analisadas, é possível perceber que a linguagem literária, teatral e musical também se manifesta como um instrumento de resistência que se soma às demais características inerentes aos personagens. Em distintas instâncias, temos tais elementos como propulsores na criação de novos mundos ideados. Exemplo disso constata-se quando o protagonista da obra *Naturaleza muerta con abejas*, que será analisado no capítulo V, percebe-se íntegro ao “cumprir com a pátria e com a literatura”, ou quando nos contos *Arquitectura del Lugar* e *De Rerum Novarum* os personagens suplicam por uma renovação através da expressão teatral, ou ainda, por meio dos instrumentos musicais, na obra *La última playa*, quando o protagonista toca a flauta como despedida do Sr. Bossman ou como um presente para a linda jovem:

Simons comenzó a tocar su flauta, caminando siempre entre los agujeros iluminados. En un par de momentos, la muchacha creyó que el temblor de los resplandores estaba inspirado por la melodía. El fulgor decrecía con los tonos bajos o se llenaba de fuerza con los agudos, como si al soplar el instrumento se avivase el fuelle de un herrero. (CABALLERO, 1998, p. 72)

Por outro lado, é possível percebermos a música – os sons melódiosos que proveem dos artefatos construídos por Simons – como uma despedida metafórica da ilha:

[...] a Simons le resultaba difícil creer que esa amalgama de sonidos fuese obra suya. Las ráfagas que venían del mar modulaban una escala polifónica, formando un todo armónico. La combinación simultánea y casi perfecta era el resultado del viento al atravesar los caracoles, y la multiplicidad de zumbidos no dependía tanto del tamaño como del ánimo que cada uno de ellos encerraba en su concavidad, un secreto que Simons conocía desde joven, cuando se instaló en el cayo [...]. (CABALLERO, 1998, p. 97)

Essa despedida figurada vem acompanhada, conforme palavras do personagem, com um sentimento de medo, um medo irracional ante o desconhecido.

A conformação da resistência dá-se em diferentes níveis e de formas variadas, mas fundamentalmente, um homem que resiste é, nas palavras de Camus:

Um homem que diz não. Mas, se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde o seu primeiro movimento. Qual é o significado deste “não”?- Significa, por exemplo, “as coisas já duraram demais”, “até aí sim; a partir daí, não”; “assim já é demais” e, ainda, “há um limite que você não vai ultrapassar”. [...] A revolta não ocorre sem o sentimento de que, de alguma forma e em algum lugar, se tem razão. (CAMUS, 1996, p. 25).

Tendo em vista a tensão entre os personagens e o mundo social que os rodeia, as narrativas aqui examinadas serão comentadas em base ao processo de escrita resistente, onde o tema resistência não é declarado abertamente, mas perpassa toda a narração através das escolhas linguísticas, da estruturação narrativa, das vozes e da representação do meio social.

Da mesma forma, Bosi (2008), nos diz que a escrita resistente não resgata apenas o que foi dito uma só vez no passado distante e que, não raro, foi ouvido por uma única testemunha, como também o que é calado no curso da conversação banal, por medo, angústia ou pudor e que soará no monólogo

narrativo, no diálogo dramático. O passado também é um elemento importante no decurso da resistência, fruto da consciência e do inconformismo, e é interpretado através da memória dos personagens nas narrativas analisadas. Desde que não seja usada a serviço de ideologias reducionistas e/ou soberanas, a memória se constitui como um influente instrumento de resistência. Conforme Said, a memória: “[...] é uma das principais defesas contra um apagamento histórico. É um meio de resistência.” (SAID, 2003, p. 184). Parafraseando o escritor Ernesto Sabato (1998, p.18), a memória foi muito valorizada pelas grandes culturas, como resistência antes do devir do tempo. Não a simples recordação de acontecimentos, mas sim a necessidade de cuidar e transmitir as primordiais verdades.

Entendemos, nesta análise, a memória como uma forma de ressignificação do passado, que para Le Goff (1984) constitui-se em uma memória consciente imbuída de uma crítica histórica social e que se vê empregada pelos personagens com o intuito de delinear as razões de sua resistência. Da mesma forma, Paul Ricoeur, em sua obra *La lectura del tiempo pasado, memoria y olvido*, afirma que a memória nos permite dar novos valores para o presente vivido, assim como o esquecimento não é simplesmente o inimigo da memória, mas pode ser entendido de duas diferentes maneiras:

Devemos diferenciar dois níveis de profundidade em relação ao esquecimento. No nível mais profundo, este se refere à memória como inscrição ou conservação da memória. No nível manifesto, se refere à memória como função da evocação ou da rememoração. (RICOEUR, 1999, p. 8, tradução nossa)²¹

O esquecimento também se faz presente nas obras de Atilio Caballero como parte do resgate dessa consciência crítica. Portanto, a memória, assim

²¹ Hay que distinguir dos niveles de profundidad respecto al olvido. En el nivel más profundo, éste se refiere a la memoria como inscripción, retención o conservación del recuerdo. En el nivel manifiesto, se refiere a la memoria como función de la evocación o de la rememoración. (RICOEUR, 1999, p. 8)

como a resistência, é multifacetada e a perceberemos em variados nuances nas narrativas estudadas.

Propomos, portanto, verificar no próximo capítulo como o processo de resistência se manifesta de diferentes formas nas três narrativas selecionadas analisando a influência do entorno social apresentado como um elemento que se funde com a obra e é capaz de transformar-se em um componente interno à produção artística, o posicionamento de inconformismo frente à situação política e social, a capacidade que a narrativa tem de problematizar o meio representado, a tensão constante entre a revolta e a resignação, o desejo de mudança, o passado como consciência histórica e a memória seletiva. Para isso, a nossa análise será norteadada pelos principais conceitos de resistência expostos por Alfredo Bosi e selecionados nesta investigação, que são: a problematização do “eu” em relação às amarras sociais, a crise no meio social, o processo resistente que se torna imanente à escrita, mas que não se configura como tema e a tensão entre o inconformismo e a aderência política ao sistema social.

3 EL AZAR Y LA CUERDA

Cada vez son menos los que aguantarían la puerta dando tiempo a que tú escapes; los que, ya estando en movimiento, ralentizarían su marcha para reducir las distancias; los que pondrían un dedo en el orificio del dique, porque ya no es posible avisarte sin que se desplome. Son pocos, pero son, ya se sabe. (CABALLERO, 1996, p. 43)

Esta obra está composta por contos que mantêm entre si uma relação de proximidade.

Nadia B. Gotlib, em sua obra *Teoria do Conto*, nos proporciona uma ampla visão da problemática relacionada à definição estética/estrutural de um conto. Em meio ao debate que Gotlib instaura, podemos destacar a percepção do conto como um relato que deve ser apreciado pela sua construção capaz de confrontar a vida com o narrado. A partir do momento em que o conto se configura como uma produção estética dentro da literatura não deve ser examinado como um elemento capaz de responder pelo seu valor de verdade ou inverdade. Não cabe, portanto, verificar qual é o grau de aproximação com a realidade, mas sim apreciar os múltiplos e antagônicos aspectos que o constituem.

Segundo Ricardo Piglia, um conto abarca duas histórias: uma história é a que surge em primeiro plano e a segunda história é a que se oculta. Assim, desde sua perspectiva, a arte do conto estaria em fundir ambas as histórias, ocultando o elemento surpresa e apenas revelando-o ao final. As duas histórias narradas possuem elementos em comum que as constituem em sua forma estrutural e temática, mas que não permite que a história secreta seja percebida tacitamente. Faz-se necessário que o leitor intervenha com o intuito de deslindar para o além do expresso e do não dito. Assim, nas palavras de Piglia: "O conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos

permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta." (PIGLIA, 2001, p. 24). Na sequência, a análise que nos propomos a realizar é fruto do embate do entrelaçamento das histórias e que fazem emergir, em meio aos temas abordados, o processo resistente.

A subdivisão interna compõe-se por: *Dark side of the moon*, *Los caballos de la noche*, *Manguaré*. *Buena música*, *Un aire que bate*, *Steinway and sons*, *Una tranquila sobremesa de domingo* o *Naturaleza muerta con cubierto*, *Arquitectura del lugar* e *De Rerum Novarum*. Os aspectos comuns aos textos são representados pela busca incessante do “eu” através da exploração da experiência pessoal, individualizada e em meio ao processo coletivo.

Os personagens tendem ao isolamento físico e intelectual, julgando através da observação individual e subjetiva o meio em que se manifestam. Segundo Luis Manuel García (1998), o conjunto das narrativas se transforma em um ato de espeleologia da natureza humana, buscando através do olhar atento questionar valores humanos como a morte, a verdade, a fé, o compromisso, entre outros.

Os textos que compõem esta narrativa de Atilio Caballero estão atravessados pela ação resistente de seus protagonistas. Resistência que, por um lado, se mostra através da tolerância às forças exteriores, externas ao sujeito da enunciação, como uma forma de resistência à mudança. Por outro lado, a resistência que se manifesta durante os momentos conflitantes que ocorrem dentro do personagem, momento limite que provoca uma dilaceração interior, uma resistência pela sobrevivência. Assim, o processo de resistência não ocorre como tema fundamental, ele subjaz no decurso inerente à escrita e cria uma intensificação dos sentimentos e da constante tentativa de encontrar o “eu” entre os diversos instantes angustiados do indivíduo, uma busca incansável que tem como propósito primário a preservação de sua individualidade mediante tentativas homogeneizantes da sociedade. Na análise que segue, veremos como se apresenta a questão da resistência desde três

pontos de vista: a resistência como símbolo da busca da liberdade, a resistência como desejo de mudança e a resistência como resistência política e renovação social.

3.1 A RESISTÊNCIA COMO SÍMBOLO DA BUSCA DA LIBERDADE

Os contos *Dark side of the Moon* e *Los caballos de la noche* apresentam, em sua composição narrativa, certa manifestação de resistência que leva ao “eu” narrativo a uma constante procura por liberdade, tanto física como intelectual. São contos permeados pela sensação onírica e que possuem traços em comum no que se refere ao modo de representar o desejo de libertar-se das amarras sociais. Analisemos, na continuidade, como a busca pela liberdade se concretiza nos contos mencionados.

3.1.1 *DARK SIDE OF THE MOON*²²

Live for today, gone tomorrow, that's me! ²³

O título do conto pode ser entendido como uma referência ao álbum de mesmo nome da banda Pink Floyd e, ao analisarmos a temática de ambos

²² Dark Side of the Moon é o nono álbum da banda de rock progressivo Pink Floyd, lançado nos Estados Unidos em 17 de março de 1973. O álbum enfoca uma série de aspectos da vida moderna: o nascimento, o tempo, o dinheiro, os conflitos armados, as viagens, as doenças mentais e a morte, como pressões cotidianas que podem levar alguém à loucura. Referência: <http://www.lastfm.es/music/Pink+Floyd/Dark+Side+of+the+Moon> acesso em 08.06.13

²³ FLOYD, Pink. *Dark Side of the Moon*. On the run. Gravadora: EMI, 2003.

podemos perceber certa convergência nos temas. Além disso, a questão musical é um elemento que atravessa as narrativas analisadas e pode ser considerado em alguns momentos como elemento disjuntivo, opositor e capaz de ressaltar tensões, e em outros momentos como um aspecto integrador da cultura cubana. O conto *Dark Side of the Moon* está formado por um narrador-protagonista em primeira pessoa que divaga entre o onírico e a realidade, entre a ilusão e o momento presente. O sentimento de angústia em busca da liberdade, seja ela física ou ideológica, revela-se nesta narrativa através de uma sequência de sugestões metalinguísticas que se expressam na tessitura da linguagem narrativa.

A busca pela palavra inequívoca, Marcel Proust; a construção laboriosa da palavra exata, Gustave Flaubert e a destruição da linguagem, Stéphane Mallarmé, se constituem em elementos que promovem o processo de resistência do narrador-protagonista. Assim, a intertextualidade se expressa não através da citação direta aos referidos autores (Proust, Flaubert e Mallarmé), mas principalmente por meio da metalinguagem e através da preocupação explícita no uso da linguagem como forma de resistência. Podemos dividir esta narrativa em três abordagens distintas de reflexão de linguagem que se relacionam intrinsecamente com a visão que o narrador tem sobre o meio no qual está inserido. Desde a procura pela palavra correta, o trabalho cuidadoso com a palavra e por fim o silêncio da palavra.

Inicialmente nos deparamos com uma referência do narrador ao autor Marcel Proust em direta intertextualidade com a obra *Em busca do tempo perdido*:

Marcel Proust [...] recuerda y no se explica cómo puede haber un cielo tan azul, el cielo de Balbec, y desesperaba al no encontrar en su idioma, en ningún idioma, las palabras justas, exactas, necesarias para establecer la equivalencia literaria de aquella luminosidad. (CABALLERO, 1996, p. 7)

O autor Marcel Proust (1871-1922) em sua obra *Em busca do tempo perdido* ²⁴, no volume *No caminho de Swann*, nos relata um estado inicial da consciência do personagem principal, que comparamos ao excerto da narrativa *Dark Side of the Moon*, citado anteriormente:

Embora dormisse em minha cama de costume, bastava-me com um sonho profundo que afrouxasse a tensão de meu espírito para que este deixasse escapar o plano do lugar aonde eu dormia, ao despertar a meia-noite, como não sabia onde me encontrava, no primeiro momento tampouco sabia quem era; em mim não havia outra coisa que o sentimento da existência em sua simplicidade, primitiva, tal como pode vibrar no fundo de um animal, encontrar-se em maior nudez com o homem das cavernas; mas então a lembrança, ainda não era a lembrança do lugar em que me achava, mas, o de outros lugares aonde eu tinha vivido e aonde poderia estar. Descia até mim como um socorro que tivesse chegado do alto para me tirar de um nada, porque eu sozinho nunca poderia sair; em um segundo passava por cima de séculos de civilização, a imagem opaca vista das lamparinas de petróleo, das camisas com gola alta dobrada, foram recompondo lentamente os rasgos peculiares de minha personalidade. (PROUST, 1987, p. 10)

Nesta citação, o sonho do personagem caracteriza uma primeira confrontação com o caos do mundo, como se o meio onírico fosse o despertar que iluminasse o mundo ao seu redor e ao mesmo tempo quisesse reconstruir um mundo passado e/ou almejado, esse instante que lhe permite passar por cima de um século de civilização, assim como o fará o protagonista de *Dark Side of the Moon* ao comparar as suas pegadas com as pegadas de Acahualinca, a busca contínua pela palavra exata que defina o seu sentimento; a exploração dos múltiplos sentidos da palavra e do caos; a busca pelo tempo perdido, não do tempo passado, mas do tempo presente em seu estado puro e que se constituem como representações de sua resistência em meio ao seu entorno social.

²⁴ A obra *Em busca do tempo perdido* é uma obra composta por 7 volumes dos quais três foram publicações póstumas. A obra é composta por: *No caminho de Swann* (1913); *À sombra das raparigas em flor* (1919); *O caminho de Guermantes* (1920); *Sodoma e Gomorra* (1921); *A prisioneira* (publicado postumamente em 1923); *A fugitiva* (publicado postumamente em 1927) e *O tempo reencontrado* (publicado postumamente em 1927).

Ao mesmo tempo em que a palavra precisa não é capaz de encerrar em si as diversas percepções que o narrador obtém de seu contato com o mundo no qual está inserido, em *Dark Side of the Moon* o narrador-protagonista revela que:

[...] voy cerrando tras de mí las puertas de la civilización. La puerta de los ruidos, de la risa, del carburante, de las cámaras fotográficas. [...] Sin rehuir a una referencia cultural que involuntariamente me acompaña, siento como se bifurcan de la manera más caprichosa los senderos que el hombre ha trazado en este lugar. (CABALLERO, 1996, p. 8)

Esta primeira parte da narrativa demonstra a inquietude do narrador em encontrar a exatidão de algo que lhe escapa à definição, um sentimento repressor que o leva à rigidez da palavra: “Entonces, ¿cómo podría yo describir algo que ni siquiera es azul, sino de un tono ambiguo entre el ocre y el siena? Si digo que las piedras son azules, es porque azul es la palabra precisa, créame. (Flaubert)” (CABALLERO, 1996, p. 8) Desta forma, fazendo uma referência metafórica à busca da exatidão da palavra inequívoca e, ao mesmo tempo, indicando entre parêntesis o possível autor Flaubert²⁵, daremos sequência à análise.

Gustave Flaubert (1821-1880), autor conhecido por, segundo Roland Barthes (1997), fundar uma escritura normativa que pressupõem as regras técnicas de um *pathos*, que “constituiu definitivamente a literatura como objeto, pela superinvenção de um valor-trabalho: a forma se fez o fim de uma fabricação, como uma cerâmica ou uma joia [...]” (BARTHES, 1997, p. 2, tradução nossa)²⁶. Valendo-se do conceito da construção árdua e reflexiva, veremos como o nosso narrador-protagonista rechaça veementemente a

²⁵ Entendemos que referida citação do possível autor Flaubert se faz diretamente no texto e entre parêntesis para mostrar o questionamento da busca pela palavra exata. Durante o desenvolvimento da narrativa podemos perceber que há um rechaço à palavra exata e uma busca pela pluralidade de conceitos.

²⁶ “constituyó definitivamente a la literatura como objeto, por el advenimiento de un valor-trabajo: la forma se hizo el término de una fabricación, como una cerámica o una joya (...)” (BARTHES, 1997, p. 2)

palavra-forma, o sentido unívoco em sua relação com o meio e, portanto, nos esclarece: “Nunca hubo descripción: sólo visiones. Altamira²⁷ es un tatuaje, un reclamo. Una interpretación, una quimera, no la transcripción comprometida de una realidad, cualquiera que ésta fuese.” (CABALLERO, 1996, p. 8). Assim, ao observar o meio no qual se encontra, podemos afirmar que, através de seu prisma, o trabalho custoso em busca da construção reflexiva da palavra se esvai ao tomar consciência da condição interpretativa do seu entorno imediato.

Por conseguinte, passamos para a terceira etapa de nossa narrativa: a destruição da linguagem e a ampliação dos significados por meio da interpretação daquele que o observa. É essa imprecisão linguística, executada de maneira premeditada, que se mostra na definição de um mundo cuja intensidade se coloca na exposição indireta de seu objeto. A nomeação direta faz com que se diminua o prazer de saborear a descoberta: “Mallarmé pensaba, con mucha razón, que nombrar un objeto priva el lector del placer de ir descubriéndolo poco a poco, ayudado por la sugerencia de las palabras que no lo nombran.” (CABALLERO, 1996, p. 12). A explícita citação de Mallarmé e a sugestão de seu pensamento podem estar relacionadas com o poeta e crítico literário Stéphane Mallarmé (1842-1898) que em entrevista a Jules Huret no ano de 1891 afirmou que:

A contemplação dos objetos, ao empreender o voo à imagem desde a ilusão que eles propiciam, isso é o canto; entretanto, os parnasianos consideram a coisa em sua totalidade e a mostram: e, então, falta o mistério; tiram do espírito do leitor a alegria deliciosa de acreditar que ele também está criando. Nomear um objeto supõe eliminar as três quartas partes do prazer que nos oferece um poema que consiste em adivinhar pouco a pouco; sugerir, este é o caminho do maravilhoso. No uso perfeito deste mistério habita o símbolo: evocar passo a passo um objeto com o intuito de manifestar um estado da alma; ou, ao invés, escolher um objeto e extrair dele um estado da alma, através de uma cadeia de decifrações. (MALLARMÉ, 1987, tradução nossa)²⁸

²⁷ Possível referência aos Bosques de Altamira, localizado na cidade de Managua, Nicarágua.

²⁸ La contemplación de los objetos, al emprender el vuelo a la imagen desde la ensoñación que ellos propician, eso es el canto; en cambio, los parnasianos consideran la cosa en su totalidad, y nos la enseñan: y, entonces, les falta el misterio; le quitan al espíritu del lector la

De certo modo, é o que o autor nos traz com estas narrativas, nada fica explícito para o leitor, há a necessidade de adentrarmos no emaranhado linguístico e realizar inferências para obter nossas próprias significações, interpretações, já que: “La percepción se legitima a través de lo particular, porque la realidad exterior nunca es la misma cuando es observada por más de una persona.” (CABALLERO, 1996, p. 8). Não apenas o ato interpretativo modifica a sensação de realidade, como também a subjetividade é a ferramenta que lhe resta ao observador do mundo: “Observo a mi alrededor y no puedo hacer otra cosa que interpretar.” (CABALLERO, 1996, p. 9). Já não é válido o que outros possam nos dizer, há um esvaziamento do ato coletivo, a percepção individual transforma-se em um ato soberano, um ato solitário e de solidão.

Mas, antes de prosseguir, qual será o tempo perdido que o protagonista busca? Podemos aludir que esse tempo perdido é o tempo da revolução utópica, do comunismo vitorioso, da memória ativa do dia primeiro de janeiro de 1959 que aos poucos se transformou em uma cruz pesada demais para a grande maioria dos cubanos:

Yo perseguía una ilusión, y ahora padezco la inmovilidad del perseguido. No hay testigos, y tengo la impresión de estar tartamudeando la visión del último invitado. Bien visto, nunca los hubo, aunque pienso que de esa forma es mucho mejor: la presencia del otro convierte en espectáculo lo que desde el inicio está concebido como experiencia personal. (CABALLERO, 1996, p. 9)

Refere-se, portanto a uma experiência pessoal, individual e única, trilhando caminhos que se dividem, mas que invariavelmente lhes sugerem o mesmo lugar, opções que lhes incitam o mesmo destino, veredas que se

alegría deliciosa de creer que él también está creando. *Nombrar* un objeto supone eliminar las tres cuartas partes del placer que nos ofrece un poema que consiste en adivinar poco a poco; *sugerirlo*, éste es el camino de la ensoñación. En el uso perfecto de este misterio anida el símbolo: evocar paso a paso un objeto con el fin de manifestar un *estado del alma*; o, a la inversa, escoger un objeto y extraer de él un estado de alma, a través de una cadena de desciframientos. (MALLARMÉ, 1987)

bifurcam: “[...] aunque al final todos apunten a la ladera oeste de la montaña.” (CABALLERO, 1996, p. 8) E desta forma, o protagonista se lança em busca de uma ilusão, em busca das pegadas daqueles que deixaram a marca de seus pés impressa na lava solidificada de Acahualinca²⁹, pegadas que são consideradas evidências da existência humana mais antiga da pré-história em Nicarágua. Em muitas ocasiões, afirmou-se que os vestígios encontrados eram provenientes de humanos que tentaram fugir de explosões vulcânicas. Contudo, “[...] pasar al otro extremo implica coraje físico y moral. Se corre el riesgo de la condena y la ejecución. ¿Pero cómo se hace para pasar del otro lado sin arriesgar la ejecución de la inteligencia?” (CABALLERO, 1996, p. 10).

Na sequência narrativa, o rastro deixado em Acahualinca, com toda a sua significação, ou seja, com o desejo implícito de fuga, ajusta-se perfeitamente ao pé do protagonista, incitando a ideia de evasão, possibilidade de transformação da ilusão em realidade. Processo de ruptura que o torna resistente, pois para ele “[...] no hay salida ni destino posible y cualquier camino es bueno para la huida.” (CABALLERO, 1996, p. 12).

Desta maneira, o caminho que lhe permite traspassar os limites impostos, ao menos de forma intelectual, sem arriscar a condenação e/ou execução, mostra-se sagazmente na tessitura do texto. A busca de palavras que possam indicar exatamente a resposta desejada não se faz necessária, ao contrário, a explicitação direta e inequívoca seria um erro não permitido, já que desde o ponto de vista do personagem, a citação direta não nos permite desfrutar a descoberta do objeto através da sugestão das palavras que não o citam abertamente. A resistência se mostra na não declaração do objeto – meio de fuga – da qual o “eu” é partícipe. O desejo e a ilusão perseguidos se transformam em uma utopia que: “[...] se envejece razonablemente con el

²⁹ As pegadas de Acahualinca foram descobertas no ano de 1874, por um grupo de trabalhadores que escavavam a região. Os estudiosos indicam que as pegadas são humanas e podem chegar a ter 10.000 anos. Estão localizadas a 4 metros abaixo do nível da terra e a 39 metros acima do nível do mar, ao noroeste de Manágua no bairro de Acahualinca. Dados obtidos do site oficial do governo, disponível em: <http://www.inc.gob.ni> Acesso em: 02.03.13.

sueño o el delirio auestas, a menos que uno lo quiera escribir.” (CABALLERO, 1996, p. 11). Preferível, portanto, transformar a ação da escrita em um ato de visão transgressora, uma interpretação peculiar, um meio de evitar o sacrifício da inteligência.

Assim, nas palavras de Barthes, se a escritura de Proust busca a exatidão, se Flaubert invoca uma Lei ou se Mallarmé postula um silêncio, cada uma delas a seu modo se baseiam na existência de uma natureza social. Se todas essas formas de escritura implicam em certa opacidade da forma é porque se pressupõe uma problemática da sociedade e da linguagem e a escritura neutra recupera a condição primeira da arte clássica, a sua função de instrumento. Entretanto, a busca pela opacidade da forma não se constitui em uma escrita neutra e no conto analisado o intuito não é a neutralidade da forma/palavra. Ao contrário, ao mesmo tempo em que utiliza a palavra exata ou a destrói, o personagem do nosso conto questiona a validade desses procedimentos sob o prisma social. É através da exploração dessas perspectivas que o conto analisado esforça-se por encontrar meios de resistência que lhe permitam trilhar novos espaços sociais.

Mas, desta vez, o instrumento formal – obra – já não está a serviço de uma ideologia dominante, o escritor se encontra em uma nova situação e lhe permite ao narrador explorar as nuances da linguagem para resistir perante a sociedade ao seu redor, criando caminhos oníricos para desejos reais. Assim, a tensão entre o “eu” e o meio social (político) se dá através da resistência demonstrada na construção da linguagem. O narrador utiliza-se da busca pela palavra inequívoca e seu questionamento, pela construção dedicada e finalmente pela destruição da palavra para exprimir, sob sua percepção, o meio em que vive.

3.1.2 LOS CABALLOS DE LA NOCHE

Esse negro corcel, cujas passadas / Escuto em sonhos, quando a
sombra desce, / E, passando a galope, me aparece / Da noite nas
fantásticas estradas, / Donde vem ele? Que regiões sagradas / E
terríveis cruzou, que assim parece / Tenebroso e sublime, e lhe
estremece / Não sei que horror nas crinas agitadas? / Um cavaleiro
de expressão potente, / Formidável, mas plácido, no porte, / Vestido
de armadura reluzente, / Cavalga a fera estranha sem temor: / E o
corcel negro diz: "Eu sou a morte!" / Responde o cavaleiro: "Eu sou o
Amor!" ³⁰

O argumento desta pequena narrativa é contado por um narrador em terceira pessoa onisciente. O protagonista do conto, parafraseando Antônio José Ponte, será um personagem que foge de um hospital e viaja pela noite, uma viagem como um passeio de um morto ou um vivo na terra dos mortos. Assim, trata-se de um protagonista que nos levará a pensar sobre um dos principais questionamentos do homem: a morte. A temática da morte é representada por diversas formas, conforme veremos na análise do conto. Destacamos a simbologia do cavalo (presente no título do conto e no falecimento do pai do personagem) como presságio do infortúnio ou da desgraça. Conforme Cirlot, em *Diccionario de Símbolos Tradicionales*³¹, o cavalo pode ser considerado como filho da noite e do mistério e é portador da vida e da morte. A representação dos cavalos é feita geralmente com a cor preta e representa o deus da morte para os gregos modernos: "Seu simbolismo é muito complexo e até certo ponto não é bem determinado. Para Eliade é um animal ctônico-funerário, enquanto que Mertens Stienon o considera como um antigo símbolo do movimento cíclico da vida manifestada [...]".³² (CIRLOT, 2006, p. 117, tradução nossa).

³⁰ QUENTAL, Antero. *Sonetos Completos e Obras Escolhidas*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, LTDA. 1942.

³¹ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos Tradicionales*. Editora: Ediciones Siruela S.A, Barcelona, 2006.

³² "Su simbolismo es muy complejo y, hasta cierto punto, no bien determinado. Para Eliade es un animal ctónico-funerario, mientras que Mertens Stienon lo considera antiguo símbolo del movimiento cíclico de la vida manifestada [...]" (CIRLOT, 2006, p. 117)

Entretanto, o tema que serve de base para o desenvolvimento textual não é, assim como no conto *Dark Side of the Moon*, revelado tacitamente pela palavra precisa e evidente.

A morte serve mais como escusa do que como fio narrativo. A sua presença se transforma em um meio de interpretar a existência, uma experiência vívida daquele que sabe que “[...] la muerte no es el simple final de una vida, por más que insistan en ello los manuales de anatomía y las novelas mediocres.” (CABALLERO, 1996, p. 15).

Há, no conto, outros tipos de morte, não apenas físicas como também intelectuais. A invisibilidade do “eu” se aproxima tanto do fim da vida como lhe proporciona o seu melhor instante: “También allí, en la no refracción, estaba su muerte.” (CABALLERO, 1996, p. 16). E, a partir dessa constatação, o personagem “fugirá” mentalmente do hospital para viver mais uma noite. Levando consigo o sentimento de liberdade e o gosto amargo da transitoriedade do momento agradável e inquietante:

[...] la impresión de que esta noche le pertenecía fue inundando sus sentidos como el llenante de una marea sosegada e inevitable. Reconocer esto equivaldría a asumir cada segundo como un instante único, aun cuando podía suponer que esta sensación acarrearía siempre el malestar de lo irremediable. (CABALLERO, 1996, p. 20)

A partir da decisão de aventurar-se na noite, esgueirando-se pelas ruas aparentemente calmas, buscando propositadamente o isolamento, o protagonista parece permitir-se “viver” mais intensamente, como se fossem as últimas horas de vida, sem questionar o amanhã, sem olhar para o passado. Escapar equivale a resistir alcançando o ápice do momento glorioso, violando regras e sujeitando-se ao inesperado porque “La vida hay que vivirla peligrosamente, y si no que me lo digan a mí [...]”. (CABALLERO, 1996, p. 20).

Em meio ao turbilhão de sentimentos, os espaços nos quais se desenvolvem as ações do protagonista são apresentados como ambientes

grotescos, mórbidos, escuros e pouco acolhedores. Esses espaços são, em grande medida, imbuídos por aspectos resistentes, como por exemplo: sentimentos contraditórios, lugares que representam a face dura da vida, com seus odores repugnantes, pouco iluminados:

En el rellano de la puerta otro viejo masticaba su tabaco y escupía sobre la acera. El aroma venía del fondo, sin mirar a los que dormían en el primer salón siguió derecho hasta el origen de ese olor, inevitable y confundido ahora con el otro más fuerte y empalagoso de flores en descomposición. (CABALLERO, 1996, p. 26)

Entretanto, são esses lugares impregnados essencialmente de solidão, que lhe possibilitam experimentar o inesperado:

Son infinitos los juegos del azar y de la muerte, pero yo prefiero los que puedo tantear con mis dedos. No es posible que pueda morir si mi sudor aún huele tan fuerte, como a caballo después del salto. Sólo que en el juego con ella yo soy el azar y ella la dueña, yo no dispongo nada. (CABALLERO, 1996, p. 18)

Assim, a temática da morte apenas subjaz a resistência que se manifesta no desejo *carpe diem*, intensificado pela sensação da efemeridade. Ou seja, o fim da vida não é em si o elemento fundamental da narrativa, ao contrario, a necessidade de desfrutar momentos únicos, vivenciados de forma exclusiva e, em certo grau, de maneira passageira, é o que lhe faz resistir a uma possível morte, corpórea e/ou mental. O caráter destrutivo do fim da vida e a resistência que o protagonista representa através da necessidade de explorar física e intelectualmente os espaços ao seu redor, usufruindo do momento tal qual ele se apresenta, sem desejar que se prolongue pode ser percebido em vários momentos, como em: “Lo inquietante estaba en lo efímero de cada certeza [...]” (CABALLERO, 1996, p. 24). A resistência também se apresenta na rejeição ao questionamento do futuro, como, por exemplo, quando o narrador expressa que viver sem esperança parece ser um caminho menos doloroso:

[...] vive sin esperanza ni desesperación. Eso es necesario aprenderlo. Creo que soy capaz de ello. Los seres humanos preguntan siempre por una esperanza. Eso es una pregunta cristiana.

Para los griegos, los contemporáneos de Sófocles, no existía tal pregunta. No tenían esperanza ni desesperación. Vivían. (CABALLERO, 1996, p. 21)

A aceitação do destino como escolha ou como fatalidade, como um processo cíclico e pertencente a toda a humanidade aparece nos seguintes questionamentos: “¿Creyendo haber vivido su última noche no había hecho sino morir la otra vida? ¿O había estado viviendo la muerte que no le correspondía?” (CABALLERO, 1996, p. 29). Para essas incertezas não há respostas, apenas sabemos, sugerido pelas palavras do personagem, que quando alguém nos conta a sua história, nos está contando a história de toda a humanidade. Por esse motivo, independente da morte a qual se refere, podemos observar nesta narrativa que a resistência se percebe através da necessidade que o personagem tem de violar regras e sujeitar-se ao inesperado, da mesma forma que o protagonista de *Dark Side of the Moon* se sente impulsionado pela possibilidade de fugir, ainda que seja apenas no plano intelectual. A morte como elemento concreto é caracterizada como algo efêmero, mas menos interessante que própria existência. É por esse motivo que o personagem reiterará a individualidade do momento vivido em diversas passagens, como em “Nada era más importante que esa noche, que este instante. ¿Qué era la muerte comparada con esto?” (CABALLERO, 1996, p. 24). Ou ainda em: “Una vez tomado un camino, es tan inevitable como cualquier otro. La mejor elección es aceptarlo todo, y no arrepentirse de nada la sabiduría.” (CABALLERO, 1996, p. 23).

Se por um lado temos o carácter transitório e singular dos momentos vividos pelo personagem, por outro lado temos também, como formas de resistência, questionamentos que o levam em busca do “eu”: “Nada mejor que creer en uno mismo cuando no hay nada en qué creer. [...] Quien se esfuerza en conocerse a sí mismo aspira a dividirse: saberse es escindirse. Por un lado un yo que actúa, por el otro un yo que observa, analiza, juzga lo que el otro hace [...]” (CABALLERO, 1996, p. 24-25). A descrença generalizada o leva a buscar caminhos em direção a uma autonomia individual que é impulsionada e ao mesmo tempo impossibilitada pela brevidade dos momentos vividos.

Ao finalizar a narrativa, o protagonista recebe uma ligação que lhe comunica o falecimento de seu pai. Durante a ligação, a data da morte do pai é revelada, exatamente dois dias antes do contato telefônico. Portanto, no momento em que o personagem se lança à fuga. Enquanto ouve o telefonema, percebe-se novamente na recepção do hospital: “Otra vez debía desandar los mismos lugares, comenzar el mismo recorrido, casi a la misma hora.” (CABALLERO, 1996, p. 29). Desta forma, o inesperado, o transitório e a transgressão se fundem como elemento de resistência em busca de uma liberdade individual, quer seja de forma espiritual ou carnal, e que permite ao personagem conservar-se no meio social. Um luta individual que requer para si a sensação do *carpe diem* em meio a um emaranhado de sentimentos contraditórios.

3.2 A RESISTÊNCIA COMO DESEJO DE MUDANÇA

Os contos *Manguaré*, *Buena Música*, *Un aire que bate*, *Steinway and Sons* e *Una Tranquila Sobremesa de Domingo o Naturaleza Muerta con Cubierto*, são narrativas que evidenciam em suas composições algumas formas específicas de demonstrar a resistência. Entre elas, destacamos a apatia e a tolerância como aspectos que promovem a resistência individual de seus personagens. Uma resistência que se caracteriza por uma luta pela sobrevivência espiritual e material.

3.2.1 MANGUARÉ. BUENA MÚSICA

Bolívar lanzó una estrella / que junto a Martí brilló / Fidel la dignificó / para andar por estas tierras / Esto no fue un buen ejemplo / para otros por liberar / la nueva labor fue aislar / bloqueando toda experiencia [...] / Qué pagará este pesar / del tiempo que se perdió / de las vidas que costó / de las que puede costar. / Lo pagará la unidad / de los pueblos en cuestión / y al que niegue esta razón / la historia condenará. (MILANÉS, Pablo, Canción por la Unidad Latinoamericana³³)

É um narrador em primeira pessoa quem nos levará a sentir o marasmo de uma noite qualquer. O argumento da narrativa baseia-se fundamentalmente sobre o tédio agônico de uma perspectiva desinteressante e abúlica que nos conduz por uma narração que mescla desejo e realidade. A primeira ação do personagem é isolar-se do grupo, característica que se repete no conjunto da obra: “Yo me aísló por un momento del rumor del grupo y me imagino que vivo en una enorme villa [...]” (CABALLERO, 1996, p. 33). O desejo de mudança se concretiza mentalmente e o personagem descreve detalhadamente o agradável ambiente que contrasta com a escuridão e o esvaziamento do espaço real: “Ya lo dije, estábamos sentados, muy tranquilos, en un banco del parque, en un pueblo de provincias donde lo poco que ocurre, llegado el caso, acontece durante el día o a más tardar antes de las diez.” (CABALLERO, 1996, p. 34). O isolamento individual, físico e mental, se coloca como uma possível

³³ Nesta canção há uma valorização de ações libertárias precedentes, como o reconhecimento de Bolívar e de Martí. Há também referências explícitas à revolução cubana. Letra completa: El nacimiento de un mundo / se aplazó por un momento / fue un bravo lapso del tiempo / del universo un segundo / Sin embargo parecía / que todo se iba a acabar / con la distancia mortal / que separó nuestras vidas. / Realizaban la labor / de desunir nuestras manos / se olvidaron los amores / parecíamos extraños. / Qué distancia tan sufrida / qué mundo tan separado / jamás se hubiera encontrado / sin aportar nuevas vidas / Esclavo por una parte / servil criado por la otra / es lo primero que nota / el último en separarse / Explotando esa misión / de verlo todo tan claro / un día se vio liberado / por esta Revolución / La historia lleva su carro / y a muchos nos montará / por encima pasará / de aquél que quiera negarlo / Bolívar lanzó una estrella / que junto a Martí brilló / Fidel la dignificó / para andar por estas tierras / Esto no fue un buen ejemplo / para otros por liberar / la nueva labor fue aislar / bloqueando toda experiencia / Lo que brilla con la luz propia / nadie lo puede apagar / su brillo puede alcanzar / la oscuridad de otras costas. / Qué pagará este pesar / del tiempo que se perdió / de las vidas que costó / de las que puede costar. / Lo pagará la unidad / de los pueblos en cuestión / y al que niegue esta razón / la historia condenará.

representação da experiência vivida pelos habitantes da ilha de Cuba. Assim como na música de Pablo Milanés, “Canción por la Unidad Latinoamericana”, o protagonista resiste ao “tempo perdido” e ao “isolamento” através da projeção de seus sentimentos em busca da liberdade de expressão.

A apatia contrastante ao mundo enérgico projetado perdura no decorrer do texto. Entre o real e o imaginário transitam interferências. Assim, o brilho e os ruídos alegres do ideal misturam-se ao ambiente vivido: “Nosotros éramos el centro vivo del mundo, o al menos de ése donde nos había agarrado la madrugada.” (CABALLERO, 1996, p. 34). Mas é capaz também de realizar o movimento oposto. Vejamos no seguinte excerto, sobre o mundo idealizado:

De repente todo se complicó, se adensó el poco aire de los pasillos de atrezzo, revestidos de estuco y lechada; gritan histéricas las niñas tornasol y luego se esfuman asustadas; un tropel de vestales en fuga porque el tipo de los equipos dijo que una música como aquélla era para oírla reventándote los oídos o si no nada, y tenía razón. Motivo suficiente para que alguno con autoridad autoinducida enviara a paseo a toda la membresía bajo la mirada probatoria y protectora de los auxiliares y algún vecino con insomnio. (CABALLERO, 1996, p. 35)

Neste trecho, a percepção do mundo real afeta a visão do mundo idealizado, já que na sequência da narração teremos a confirmação através da abordagem policial ao protagonista. Portanto, a tensão referida se constata com o questionamento de um dos policiais pela identidade dos que ali estavam, indagando o que faziam e inclusive incitando-os a não permanecer no local. A indiferença do personagem pela situação vivida como algo habitual e rotineiro juntamente com o sentimento de superioridade gerado pelos policiais que os abordavam constata-se na seguinte passagem: “Cualquier cosa que dijésemos daba lo mismo. A aquel hombre le había tocado el turno de la abulia y necesitaba que alguien lo entretuviese.” (CABALLERO, 1996, p. 35).

A interação com os agentes policiais é sempre tensa e a resistência se apresenta através da apatia pela qual se manifesta a reação do personagem. Resistir neste momento significa não sucumbir perante as situações

desfavoráveis – tédio, enfrentamento com policiais, falta de opções que lhe permitam realizar algo de diferente – e, dentro de suas possibilidades, fazer desse ambiente um local melhor para o seu desfrute real e/ou imaginário. Não chega a ser um total desprezo à ordem, mas se articula pelo desdém e pela monotonia de sua existência. Experiência individual que representa o comportamento da sociedade cubana e que expressa a consciência de seus atos:

Y estábamos a su disposición. Pero al menos no teníamos mucho que perder, ni siquiera tiempo. Y puedo asegurar que en aquel momento nos daba lo mismo, tanto lo que pudiese pensar como sus posibles consecuencias. (CABALLERO, 1996, p. 36)

Durante essa interação policial/protagonista ocorre uma forma de identificação entre ambos. Isso se dá através da cultura representada pelo som musical que emana do rádio portátil: “Manguaré. Buena música – observó el compañero de la autoridad” (CABALLERO, 1996, p. 36). O acontecimento marca um símbolo cultural cubano. Manguaré refere-se a um grupo que mantém viva a mais profunda tradição cultural cubana, tanto em seu repertório musical como através dos instrumentos típicos da localidade.

Ao tocar a música parece haver alguma cumplicidade que leva aos agentes da lei a atenuar a situação: “Voy a dar una vuelta. Al regreso no quiero verlos por aquí – y desapareció.” (CABALLERO, 1996, p. 37).

A resistência reaparece na não ação. A inércia representada em várias oportunidades durante a narrativa, se manifesta explicitamente como um sentimento de resistência, já que o protagonista, que terá a chance de avisar aos outros – que estão cantando – a possibilidade de serem flagrados pelos agentes, silencia-se e:

Me uní al coro y canté, a viva voz. Podría haber dado la alarma, pero, ¿para qué? A nosotros no nos reventaba la circunstancia, no nos dolía el mundo entonces, para decirlo de forma más amable. A lo sumo, tratábamos de crearlo a nuestra manera. Y como nada me preocupaba en ese instante, yo podría, incluso, deslizarme en el

rumor hasta la amplia y acogedora galería. (CABALLERO, 1996, p. 40)

Ao não reagir do modo esperado, o personagem assume tacitamente que: “[...] no nos importaba. A lo sumo sentíamos curiosidad, algún respeto quizás”. (CABALLERO, 1996, p. 37). Portanto, neste contexto, resistir equivale a suportar não só o ambiente invariável, mas também as consequências dos seus próprios atos.

Nesta narrativa a resistência se expressa através das características apontadas anteriormente. Como a sensação de vazio representada pelo tédio e a apatia constantes: “[...] no había otra cosa que hacer – más allá de soñar con Siegmaringen o Baden Baden – que no fuese fumar y mirar las estrellas.” (CABALLERO, 1996, p. 34); a perspectiva desinteressante que o protagonista tem de seu entorno: “[...] a pesar del esfuerzo, no puedo percibir detrás de mis ojos otra cosa que no sea la imagen mustia de unos laureles que delante de mí se balancean, movidos por una brisa indiferente que apenas me roza y envueltos en una oscuridad confabulada.” (CABALLERO, 1996, p. 34); a aspiração à mudança e o isolamento em contraposição à realidade tensa: “Nosotros éramos el centro vivo del mundo, o al menos de ése donde nos había agarrado la madrugada. Para bien y para mal, iba a decir. Ahora pienso que sólo para mal.” (CABALLERO, 1996, p. 34) Estes são, portanto, elementos que constituem o processo de resistência que o protagonista exprime.

Desse modo, já nada os demoverá, aproveitar a vida é em suma desfrutar sem se importar com as consequências de suas ações porque “del otro lado, los policías cruzaron la calle”. (CABALLERO, 1996, p. 40). O futuro não é uma preocupação evidente, o passado não os ata a uma condição precisa, ainda que os condicione culturalmente. O tempo presente é o instante efêmero da relação do homem com o mundo em busca do seu próprio “eu”. Configura-se, a partir dessas características, a resistência de sua narrativa. O tédio, a apatia, o desinteresse, o isolamento e o desejo de mudança se unem em oposição a uma realidade tensionada pelo “eu”. A resistência que se

manifesta através da tensão existente entre o narrador e o mundo ao qual pertence faz-se notar de forma clara e lancinante.

3.2.2 UN AIRE QUE BATE

Há um paradoxo profundo no fato de que a filosofia do *logos* tenha sido a filosofia da anulação do *outro*. Na verdade, a mais alta realização dessa filosofia, ou seja, o platonismo encontrou seu método e sua expressão precisamente no *diálogo*. Mas o que é significativo no diálogo platônico, como encontro das almas e sua salvação pela filosofia – essa essência da mensagem socrática –, é a submissão dos interlocutores ao *logos*, de tal sorte que a salvação oferecida pela filosofia reside, finalmente, no consentimento à Ideia, que o *logos* descobre através do diálogo. (LIMA VAZ, 2001, p. 232)

Esta narrativa apresenta-se através da visão peculiar do narrador sobre a questão da amizade e do “outro”, criando uma subjetividade conjunta a uma necessidade de transcendência, uma busca pelo “eu” que é vulnerável e se percebe no “eu” alheio. O “eu” não deixa de existir, mas permite que sua dimensão de sujeito se abra para hospedar e através do reconhecimento das diferenças e das semelhanças é que pode ver-se e identificar-se no “outro”. Assim, o enredo se desenvolve através de fragmentos de cartas enviadas por um amigo – cujo nome não é citado – e de suas reflexões em torno ao efeito que esse vínculo lhe provoca. O conteúdo das cartas não se mostra como o mote narrativo, ao contrario, constitui-se em objeto de observação da relação entre o narrador e o personagem secundário. O diálogo produzido pela intencionalidade das cartas, expresso de forma explícita ou subjetiva, apresenta-se como o modo que permite estar aberto ao “outro” e de agir sobre o “outro”.

Através de sua tentativa de conceituar a amizade, o narrador em primeira pessoa nos leva diretamente ao conceito de alteridade³⁴. Ao nos

³⁴ Alteridade é um princípio filosófico que considera a mudança de perspectiva do “eu” para o “outro”, considerando o ponto de vista, a concepção de mundo, os interesses e a ideologia

contar a sua relação com o amigo distante – o “Outro” – nos revela que possui afinidade em três ou quatro quesitos concordantes, mas que não são exatamente esses interesses que concretizam a amizade entre eles, ao contrário, se apenas fossem esses os aspectos que os une, o vínculo seria apenas o de uma relação “[...] común de *conocimiento*, tantas veces confundido con el concepto de amistad.” (CABALLERO, 1996, p. 46). Assim, se não são os pontos em comum os relevantes para a expressão da amizade, o narrador nos guiará ao entendimento através de sua visão do outro: “Estar abierto al otro es algo pasivo: es menester que sobre la base de una abertura yo actúe sobre él y él me responda [...]” (CABALLERO, 1996, p. 46).

A comunicação entre os dois amigos é realizada por meio de cartas. O tema das cartas em si não é de fundamental interesse ao narrador, porque “[...] ambos sabemos que [...] una carta es sólo ‘el aire que bate entre dos condenados’, la parte visible de una conversación más profunda que fluye sin cesar.” (CABALLERO, 1996, p. 45). Os personagens que se mostram como condenados ao isolamento, ora físico ora intelectual, fazem de seus argumentos algo implícito ao conteúdo narrado. Ambos sabem de seus desejos, tanto o que permanece intramuros, como aquele que o observa à distância. Os interlocutores acreditam que não é necessário expor de forma evidente, usar as palavras inequívocas para espelhar suas realidades.

O narrador mostra-se como um cidadão cubano, que vive em Cienfuegos e que faz um movimento em direção ao “outro”, não apenas o recebe, como também o “hospeda”: “En una de las escasas fotos que me he hecho con amigos, aparecemos Ponte, Harold, Víctor, Lena, el sujeto en

do outro, descartando a possibilidade de que haja apenas uma única visão centrada no “eu”. O uso atual da terminologia “alteridade” deve-se a Emmanuel Lévinas (1905 – 1995): “*El Otro no es otro con una alteridad relativa como, en una comparación, las especies, aunque sean últimas, se excluyen recíprocamente, pero se sitúan en la comunidad de un género, se excluyen por su definición, pero se acercan recíprocamente por esta exclusión a través de la comunidad de su género. La alteridad del Otro no depende de una cualidad que lo distinguiría del yo, porque una distinción de esta naturaleza implicaría precisamente entre nosotros esta comunidad de género que anula ya la alteridade.*”

cuestión y yo sobre los escalones de la glorieta del Parque Martí en Cienfuegos.” (CABALLERO, 1996, p. 50). Essa foto, assim como as cartas, possui algo não declarado, algo que espera ser extraído por um olhar mais atento, decifrado pelo narrador ao olhar novamente a foto, desde outra perspectiva: “[...] salvo ese rostro que ahora, vuelta a mirar la foto, desconozco o se me pierde en la memoria, y que sin embargo se me antoja parodiar con aquel otro - ¿o es el mismo? [...]” (CABALLERO, 1996, p. 51). Esse amigo que ao mesmo tempo transforma-se em desconhecido ao estar retratado em um instante que já não existe e que, segundo o narrador, antes mesmo que o fotógrafo pudesse terminar de tirar a foto, o indivíduo em questão “[...] adelanta un pie en el aire, a punto de partir quién sabe a dónde.” (CABALLERO, 1996, p. 51).

Talvez seja esse movimento constante do amigo, o inesperado de suas ações, a impulsividade de seus gestos que façam do “eu” do narrador reconhecer-se no “outro” em meio às diferenças:

No es el caso de idealizar los mejores momentos, [...], sino más bien que es esta misma contingencia la que anula cualquier indicio de peligrosa cotidianeidad, siempre acechante y amenazadora en nuestro contexto insular, palpable en la misma austeridad del proyecto social de la nación. Es decir, aleja la tentación de tocar y desgarrar, de descender al asociarnos. (CABALLERO, 1996, p. 49)

É a partir da reflexão das semelhanças e das diversidades que o “eu” torna-se capaz de hospedar “outrem” e vice-versa. Nas palavras do narrador, da relação com o outro partem duas linhas diferentes e progressivas: uma consiste em que aos poucos o narrador permite-se conhecer mais e melhor o outro, decifrando gestos e ações tão diferentes dos seus; a outra consiste em que a sua relação com o outro se torne ativa, que possa interferir no outro e que o outro aja sobre ele.

Desta forma, a resistência se manifesta pela tolerância aos atos restritivos, que incluem não apenas o processo social, mas também as relações humanas. Estar aberto ao outro, é mais que um processo de

alteridade, é um desejo que permeia a sociedade cubana como um processo de abertura ao “outro”.

Assim, ver-se no “outro” e ser o “outro” são aspectos que propiciam a resistência do narrador. Resistir no sentido de permanecer em seu meio monótono, sem perspectivas, mas ao mesmo tempo aberto às mudanças, sejam elas quais forem, permitindo que o “outro” aja sobre ele. Há, portanto, através do desejo de mudança, de permitir que o “outro” atue sobre ele e, reciprocamente, também que ele seja capaz de fazê-lo, uma tensão social contínua entre o “eu” e o “outro” que nos possibilita identificar a resistência perene na narrativa.

3.2.3 STEINWAY AND SONS

Steinway and Sons é uma companhia estadunidense fundada em 1853, pelo imigrante alemão Henry Engelhard Steinway. Esta empresa dedica-se a fabricar pianos da mais alta qualidade e é reconhecida mundialmente pela excelência do desempenho de seus produtos. Neste texto, o narrador-protagonista é precisamente um pianista de altas habilidades que, entretanto, prefere tocar para um público de percepção pouco apurada:

[...] me escuchan tocar a medianoche las Variaciones Goldberg como nadie jamás lo ha hecho, sentados al otro extremo del salón desierto y oloroso a detergente de limón. De todas formas, si alguien me reconoce y me pregunta por qué estoy aquí no sabría responderle. (CABALLERO, 1996, p. 64)

Ao mesmo tempo, o prazer de tocar as mais elaboradas músicas, para um público que não é capaz de reconhecer em seus atos uma expressão máxima da arte, transforma-se em frustração. Isso não ocorre porque seus

ouvintes são incapazes de reconhecê-lo como um artista de sucesso, mas sim pela não identificação da execução primorosa ao piano. Em suas palavras, a música é o meio para a liberação do pensamento. É através dela que se é capaz de uma aproximação à liberdade:

La libertad total [...] ¿sintieron el rumor? No, no pueden haberlo sentido porque no existe. Es sólo un espejismo, pues lo único que puede acercarse a esa sensación, aunque tímidamente, es el tiempo. Disponer el propio tiempo sin tener conciencia de que existe *el Tiempo*. Por ejemplo, se supone que esto que ahora toco esté determinado por compases precisos, cadencias, pausas fijas y breves entre una nota y otra que hacen a esta pieza así y no de otra manera. Pero entonces yo la asumo como algo mío, una simple pauta que entra en armonía con mi propio tiempo, tiempo como sustancia, como aire, que no se puede medir porque yo no quiero hacerlo. (CABALLERO, 1996, p. 56)

O tempo manipulado pelos dedos ágeis do pianista é capaz de ampliar a sensação de liberdade, eternizar o momento à sua maneira, independente do público. Em suas palavras, espectadores que não escutam nada, “[...] *que no esperan nada [...]*” (CABALLERO, 1996, p. 59). A espera vincula-se com a passividade de aguardar que algo aconteça. Enquanto se espera é porque se tem expectativa, desejos, confiança no futuro: “Y si no se espera quiere decir que no se existe, porque la grandeza de cada cual es proporcional con su expectativa, y por tanto, el que espera lo imposible es el más grande de todos.” (CABALLERO, 1996, p. 60).

O protagonista tem a expectativa, de certa forma, de que se realizem coisas impossíveis. Como, por exemplo, deseja que os ouvintes de um bar qualquer saibam apreciar as notas tão bem tocadas ou se ofendam quando propositadamente erra ao piano. Almeja a liberdade de pensamento. Deseja saber o que espera, mesmo que essa pergunta seja tão redundante quanto a falta de resposta. Cobiça controlar o tempo, permanência perene, fazendo de cada noite um instante perpétuo: “Pero ésta puede ser una espera estéril, desproporcionada, una angustia sin expectativa.” (CABALLERO, 1996, p. 60).

A resistência do narrador se mostra evidente através do sofrimento silencioso do pianista, que explora as notas musicais como uma forma de fuga, dado que, conforme foi mencionado anteriormente, os espectadores não esperavam nada, nem ao menos tinham a capacidade de discernir o erro propositado de uma nota mal tocada.

Sua resistência está também na espera, esse ato moldado pela tolerância ao ambiente em que está, pois: “Yo existo porque espero, y en esa espera está implícita la permanencia. El ser transitorio no conoce la angustia de lo desconocido, pero también es cierto que un hombre sin proyectos es tan monstruoso como un hombre sin nariz.” (CABALLERO, 1996, p. 65).

É na espera, desejo implícito de concretização em tempo futuro, seja qual for o motivo da espera, o que o torna mais real através de sua “existência” e menos efêmero que um ser transitório. A resistência se revela através de sua espera incondicional quando nela se expressa o desejo de mudança. Através da metáfora das límpidas notas musicais e da passividade de seu público podemos estabelecer a relação entre a resistência do narrador em relação ao seu entorno imediato: a vida do povo cubano. Contudo, o narrador questiona: “¿Qué significa realmente la pérdida del sentido de la espera? Una pregunta digna de un lugar cómo éste.” (CABALLERO, 1996, p. 59). Assim, confuso sobre suas expectativas, mas consciente da importância de não desistir é a forma como a resistência se manifesta no decorrer do texto. Com base na análise da narrativa, podemos concluir que a espera se caracteriza pela resistência do narrador que transforma sua expectativa em símbolo de esperança.

3.2.4 *UNA TRANQUILA SOBREMESA DE DOMINGO O NATURALEZA MUERTA CON CUBIERTO*

Ao contrario do que se pode pensar pelo título, o termo “tranquila” não é o vocábulo mais apropriado para descrever o diálogo entre os três personagens que interagem nesta narrativa.

A estrutura desta obra está constituída, além do casal e seu filho, por um narrador onisciente e o silêncio, que atua como se fosse mais um personagem, e por vezes, diz mais do que todos os sujeitos envolvidos. Durante o desenvolvimento da conversa percebe-se que estão em jogo aspirações intelectuais, materiais e, sobretudo, a busca do “eu” individual e coletivo. Parece haver um “eu” que se mostra arraigado no passado e que se expressa como forma de resistência na representação dos personagens mencionados.

O tema expõe, de forma representativa, essencialmente as dificuldades de sobrevivência, tanto material como intelectual, pelas quais a sociedade cubana parece ser atingida. A conversa tem lugar logo após o almoço e é através da voz da mulher que se inicia a discussão: “De plata los tenedores, de plata los filosos cuchillos de mango labrado y las finísimas cucharillas diminutas y los candelabros de plata [...]” (CABALLERO, 1996, p. 69). Esta primeira fala tem como função introduzir o tema da intenção de venda dos objetos de prata que foram, no passado, o presente de casamento. Mas, como toda discussão, o assunto se esgota quando finalmente encontra-se uma solução ou caminho alternativo. Porém, não há caminhos visíveis, pelo menos por enquanto. O primeiro aliado a essa tensão é o silêncio:

Y otra vez el silencio, como cada vez que llegaban a un punto donde los argumentos se desvanecían y quedaba sobre la mesa un extraño sabor, la desagradable necesidad de definir una cuestión que cada uno de los tres hubiese dejado con muchísimo gusto al otro. (CABALLERO, 1996, p. 69)

O silêncio é capaz de preencher as lacunas que cada um dos personagens não é capaz de expressar de maneira completa. As queixas individuais dessa família são, em grande parte, as queixas de uma sociedade imersa em um isolamento característico por sua posição geográfica, pelos conflitos políticos e também pela falta de recursos que assola a ilha cubana desde a instauração do sistema comunista e da imposição de barreiras econômicas pela grande potência mundial (E.U.A.). A quietude transforma-se quase como um elemento palpável e nos mostra a aflição de cada um sobre a necessidade de conversar abertamente a respeito das necessidades individuais e do grupo.

A mãe requer a venda dos objetos, pois precisa de uma cozinha, não apenas para ela, mas para a família. O filho gostaria de novas calças, mas o marido, ciente de todas as necessidades prefere não os vender. O sentimento arraigado de seu passado o impede de se desfazer de tais elementos: “Yo no los vendo [...]. Es nuestro regalo de bodas..., que a la vez fue el regalo de bodas de mis padres, que así lo heredaron de los abuelos. Ellos, a su vez, los conservan desde [...]” (CABALLERO, 1996, p. 70). Preservando o passado como um momento de glória e respeito, lhe é muito difícil desvincular-se desses bens materiais nem ao menos para prover uma situação momentânea melhor. Se no passado isso não havia sido necessário, por que o seria agora?

O valor material dos bens de prata é assunto que subjaz a uma problemática maior, o valor individual (neste caso o valor financeiro que lhe corresponda) versus o valor coletivo (sentimento arraigado no processo histórico):

¿Y si realmente no son de plata, sino que sólo tienen el clásico baño, una pátina argentada que los ha hecho pasar como tales durante doscientos años? No es difícil averiguarlo... Pero, entonces, ¿qué es lo que en verdad estoy sometiendo a prueba? Es decir, en el caso de que no fueran auténticos, ¿dejarían de tener el valor que para mí poseen? ¿Y por qué tendría que hacerlo yo? ¿Cuál es la *identidad* de un precario cucharón? (CABALLERO, 1996, p. 70,71)

Destaca-se aqui o processo que o leva a questionar-se, em busca do “eu” individual em meio ao coletivo. Qual é o seu papel frente a tantas restrições? Qual é a sua forma de resistir? Vemos que se considera:

[...] patrimonio de una isla, totalidad de bienes dispersos, cercados por el agua, la maldita circunstancia del agua. Herencia espiritual: es lo mismo, o la suma de innumerables, pequeñísimos y personales contributos, botines de la memoria que se acumulan y se acomodan por sí solos. Azogue del orgullo que refracta el conjunto..., o el caos, según el caso. Pero sacrificarlo es poner en juego la permanencia, la existencia misma, de ese espejo colectivo. (CABALLERO, 1996, p. 71,72)

Espelho coletivo que reflete os valores individuais/coletivos representados pelo desgaste emocional e as péssimas condições de sobrevivência, ressaltadas com maior intensidade pela insularidade que caracteriza a sociedade cubana. Cada um escolherá sua maneira de resistir, a mãe preferirá ironicamente “Calma para soportar, [...] calma para atenuar la humillación, calma para mirarte mientras pasas el dedo por la porcelana y luego te lo llevas a la boca con una amargura contenida” (CABALLERO, 1996, p. 71), o pai resistirá firmemente e manterá os objetos em seu meio, o filho proporá um jogo para aliviar as tensões e desejos: “Podemos nombrar cada cubierto con el nombre de lo que hubiera podido ser.” (CABALLERO, 1996, p. 72). Mas, parafraseando as palavras do narrador, todos sabiam que esse era um jogo macabro, sem saída. Um jogo que os faria lembrar constantemente dos infortúnios.

Desta forma, cada um dos personagens demonstrará a sua forma de resistir em um ambiente hostil, já que: “No sabían que en el fondo, de alguna manera, coincidían.” (CABALLERO, 1996, p. 69). Afinal, todos desejam a superação da crise econômica que os consterna, mas não repudiam o passado de ideais. A resistência e o desejo de mudança se misturam para formar uma nova sociedade no futuro.

3.3 A RESISTÊNCIA POLÍTICA E O DESEJO DE RENOVAÇÃO SOCIAL

Os contos *Arquitectura del Lugar* e *Rerum Novarum* constituem-se por elementos que conduzem aos personagens a uma resistência política, de forma implícita ou explícita, e que requerem uma renovação social. Ambos os textos expressam de uma maneira diferenciada a resistência dos personagens. Enquanto que nos contos comentados anteriormente, a resistência aparece no desejo de liberdade física e intelectual, nos anseios por mudanças refletidos na representação monótona e pouco estimulante, nestes dois contos a resistência se traduz em ações metafóricas e representativas de uma determinada vida em sociedade.

3.3.1 ARQUITECTURA DEL LUGAR

O mote desta narrativa constitui-se por meio da representatividade do espaço social e seus componentes através da releitura da vida de Caio Júlio César (100 – 44 a.C.). Júlio César foi militar e político que com sua ditadura colocou fim à República de Roma. Obteve muitas conquistas e algumas derrotas. Foi assassinado por integrantes do senado, pessoas que, de certa maneira, eram bastante próximas do seu convívio. O assassinato contou com a participação de Brutus, considerado por César como um filho. Nesse momento acredita-se que César ao reconhecê-lo como um dos conjurados, disse: “Até tú, Brutus, meu filho?”³⁵.

³⁵ Os historiadores acreditam que no dia 15 de março de 44 a.C., Caio Júlio Cesar foi assassinado com 23 facadas, nas escadarias do Senado, por um grupo de 60 senadores,

O conto é apresentado como se o narrador estivesse assistindo a uma peça teatral. Assim sendo, nos mostra o local onde os personagens se apresentam, a forma como eles agem e reagem, os aspectos de iluminação, cor, posicionamento, entre outros: “El espacio es un lugar todo de blanco, monótono como una canción que nunca termina. [...] Un rumor que aturde y crea, al mismo tiempo – en su clamor -, un espacio propio.” (CABALLERO, 1996, p. 75). Esse espaço parece ser propositadamente “branco” já que dessa forma pode representar qualquer espaço, sem marcas definidas.

Em alguns momentos, este narrador onisciente realiza um acompanhamento descritivo do que observa:

Como si bailara un vals, mueve entre sus manos un muñeco de idéntica estatura y rasgos similares a los suyos, que se contorsiona con la flacidez propia de éstos, pero capaz de simular una existencia propia – y real – al más leve estímulo que le proporcionen las manos de Augusto. (CABALLERO, 1996, p. 75,76)

Podemos intuir que o personagem César remete, ainda que indiretamente, ao ex-ditador Fidel Castro. Para isso, realiza a descrição de gestos, roupas e comportamento:

Porque ahora es el Augusto, el Majestuoso, el Venerable, quien entra en el espacio, embriagado por este clamor que lo sigue y lo circunda y que él necesita para respirar. Viene vestido de campaña, con sus atributos militares, vestimenta que evoca el recuerdo de un fragor no tan lejano. Podría decirse que conserva, no obstante, un toque de elegancia, cierta dignidad [...] (CABALLERO, 1996, p. 75)

O personagem Cesar conforma esse espaço, chamado de espaço próprio, juntamente com o seu fantoche, quase real. Dependente de Cesar, seus movimentos estão vinculados aos desejos do outro. Podemos perceber esta relação em: “Una vez llegado al lugar que cree ideal sitúa al muñeco

liderados por Marcus Julius Brutus, seu filho adotivo, e Caio Cássio. Júlio César ainda se defendeu, cobrindo-se com uma toga, até ver Brutus, quando então teria dito sua última famosa frase: "Até tú, Brutus".

delante de él, susurra al oído de trapo una frase ininteligible !2.”³⁶ (CABALLERO, 1996, p. 78). Assim como é retratado, o fantoche parece aproximar-se da figura de Raúl Castro, já que, em inúmeras situações políticas vividas nos últimos anos, é considerado como uma marionete a serviço dos ideais do irmão. A figura de Raúl Castro mesmo após quase sete anos de haver assumido o poder (31.07.2006) continua aparecendo apenas como um suporte para a visão magnificente de seu irmão, que atua como uma força sem questionamento nos diversos âmbitos da sociedade, principalmente nos quesitos que envolvem a política atual da ilha. A imagem de Raúl ainda aparece ofuscada pelo poder instituído de Fidel.³⁷

Ao contrário da história romana, o ditador desta história não é assassinado, nem por Brutus nem por outrem. Reafirma seu poder apontando que: “[...] no hay parte del mundo que no haya sido alcanzada por la mano de mi bendición. Yo soy tu corazón y tu historia.” (CABALLERO, 1996, p. 81).

Para Brutus – aproximação representativa aos indivíduos sociais de Cuba – é esse exatamente o problema: “Ése es el problema. Tanto corazón que lo absorbes todo. Lo triste es que mi inmortalidad dependa de ti.” (CABALLERO, 1996, p. 81). De certa forma, as conquistas e os infortúnios da sociedade estão relacionadas ao poder daquele que a governa. Neste caso, César, possível metáfora de Fidel, detêm através do imaginário social o poder de immortalizar os feitos políticos:

³⁶ Conforme nota de rodapé da citação extraída, o símbolo 2! Representaria a frase Otanomi Mo Shimasu, que é considerada uma frase de cortesia com diferentes significados que giram ao redor de um conceito em comum. O autor destaca que qualquer que seja o sentido dado à frase, a relação existente entre emissor e receptor é a de que devem ser como um só coração.

³⁷ Exemplo do amplo pensamento sobre a relação Fidel-Raúl: “A tragédia cubana se deve única e exclusivamente a Fidel Castro, que, ao assumir o poder, fuzilou opositores políticos no paredão, fez outros desaparecerem e os restantes estão definhando nas prisões da ditadura comunista, a penúltima da história depois da Coréia do Norte, ambas aniquilando a economia e sufocando seus povos. E seu irmão, Raúl Castro, outro ancião como ele, que foi nomeado presidente para "substituí-lo", é um fantoche.”. (<http://www.montfort.org.br/a-tragedia-economica-de-cuba-e-fidel-castro/> aceso em 03.03.13)

La arquitectura perseguía determinado fin político: subrayar la generosidad del emperador y perpetuar su nombre en la memoria de las generaciones venideras. La oratoria era el soporte teórico para reflejos condicionados; el lenguaje como entropía, la mirada como efecto radiactivo.....(transición) *Yo les he dado la gloria.* (CABALLERO, 1996, p. 79)

Com este texto evidenciamos que o autor usa da literatura como um instrumento de resistência e de crítica ao sistema, fazendo com que os seus personagens manifestem o cansaço histórico de uma doutrina que tem sido a marca de várias gerações, como em:

Son guerras de conquista, guerras de expansión y conveniencia cuyo resultado, en términos económicos, [...] amortigua de momento la aguda crisis interna que sufre Roma, la crisis de preocupaciones, la crisis del miedo, tratando al mismo tempo de mantener un paliativo de segunda, útil también para llenar las cabezas cuando las barrigas terminan por vaciarse. Dualidad de *lo irreal intacto y lo real devastado*. (CABALLERO, 1996, p. 80, grifo do autor)

De certa forma, resistir não é apenas combater contra aquilo que não nos agrada, mas é ter o valor para permanecer, enfrentando os dissabores sem renegar a própria história. Resistir é o que estes personagens realizam, tentativas de sobrevivência mesmo que não tenham como sobreviver, sem negar o passado nem julgar o presente. Faz-se necessário desvincular-se das glórias futuras que não virão, pois, ao parecer, novos desejos sociais, impulsionados por atitudes individuais, surgem em meio aos conflitos entre o “eu” e o entorno e criam novas possibilidades de resistência.

3.3.2 DE RERUM NOVARUM

Al pretender los socialistas que los bienes de los particulares pasen a la comunidad, agravan la condición de los obreros, pues, quitándoles el derecho a disponer libremente de su salario, les arrebatan toda esperanza de poder mejorar su situación económica y obtener mayores provechos. (Encíclica Rerum Novarum, 1891)³⁸

Símbolo de mudança espiritual e política, a *Carta Encíclica Rerum Novarum* foi a primeira encíclica social da Igreja Católica, com data de 15 de maio de 1891. Entre os religiosos, se aceita que a encíclica foi a carta da fundação da democracia cristã. E, com ela, iniciava-se um novo tempo de esperança e modificações.

A esperança de renovação incitada pelo título expressivo do conto é questionada ao virarmos a página. A citação do poema de Juan Clemente Zenea (1874) contrasta com qualquer sentimento de um melhor porvir: “[...] el lirio de la fe se ha marchitado / y no hay escala que conduzca al cielo”. (CABALLERO, 1996, p. 84).

Logo lemos o primeiro parágrafo e nos deparamos com outra intertextualidade – realizada através da técnica do pastiche – a fábula *O céu está caindo*: “Después de pensarlo por algún tiempo, no le quedó más remedio que deducir, con profundo pesar, que, como en la antigua fábula infantil, el cielo se iba a caer”. (CABALLERO, 1996, p. 85). A partir desse elemento intuitivo, dessa percepção como presságio, o protagonista decide ter a mesma ação que o pintinho da fábula citada. Sai a procura de seu amigos mais próximos para lhes contar o pressentimento e também para incitar que aceitem acompanhá-lo até o Rei.

³⁸ LEÃO XIII, Papa. Rerum Novarum (1891). Disponível em:

<http://www.montfort.org.br/index.php?secao=documentos&subsecao=enciclicas&artigo=rerumnovarum>

Como se trata de um assunto de extrema importância para o bem comum, o Rei deveria ser comunicado. Ao contrário da fábula, nenhum de seus amigos lhe compreendeu ou se solidarizou com o seu ato, alguns até lhe disseram que seu ato era um pouco impensado já que o Rei deveria estar ciente do fato e tomando as devidas providências, outros apenas lhe disseram que não podiam acompanhá-lo.

Ao contrário também da fábula, o Rei não o recebe pessoalmente. Há, portanto, um distanciamento entre o poder e o povo. Os empregados do Rei são os que o recebem, isolam, torturam: “En una mazmorra oscura y húmeda, con mosquitos durante el día y hielo en lo que debía ser la noche, lo interrogaron con la misma pregunta hasta que perdió toda noción del tiempo.” (CABALLERO, 1996, p. 86,87).

Mas, Ieronimus não desiste de sua intenção e ao ver que “[...] ya no habría vuelta atrás.” (CABALLERO, 1996, p. 87) pensou em uma forma de, em suas palavras, demonstrar-lhes que estavam equivocados “[...] no en su fe, sino en suspicacia.” (CABALLERO, 1996, p. 87). Assim, antes de sua morte, deixou escrito uma pequena peça em um ato, “La escalera de Jacob” (CABALLERO, 1996, p. 87), com a indicação de ser “Coloquio-Pieza Narrativa Dialogada” (CABALLERO, 1996, p. 87). Com isso, indica-nos a mistura de gêneros presentes em sua narrativa e se aproxima da estrutura narrativa do conto *Arquitectura del Lugar*. O conto *De Rerum Novarum* inicia-se como uma narrativa, com um narrador onisciente e personagens que interagem com discurso direto. Ao anunciar a peça deixada pelo personagem principal, abre-se espaço para a representação teatral e metafórica de *La Escalera de Jacob*, a qual será analisada na sequência.

Sobre a escada de Jacó, no texto Bíblico, temos em Gênesis 12: “E começou a sonhar, e eis que havia uma escada posta da terra e seu topo tocava nos céus; e eis que anjos de Deus subiam e desciam por ela”. São várias as interpretações bíblicas para a escada de Jacó. As mais aceitas estão

vinculadas à representação da comunicação entre Deus e seus seguidores, e cada degrau corresponde ao aperfeiçoamento de valores humanos, sendo que os três principais seriam a fé, a esperança e a caridade.

A peça tem como base para o seu desenvolvimento o questionamento realizado por um dos personagens participantes. Peça composta por três personagens masculinos que pela: “[...] manera de comportarse hace pensar en un agotamiento físico, o una fatiga ancestral, colectiva; también en un simple aburrimiento.” (CABALLERO, 1996, p. 87) e uma personagem identificada como “Mulher” que será a responsável por promover o desequilíbrio no marasmo cotidiano coletivo, representado por esse cansaço que parece ser de toda uma sociedade, como um legado que tem sido passado de geração para geração. Outro fato que nos leva a acreditar que essa é uma representação social é o fato de que os três personagens interpelados não são identificados como indivíduos, apenas se diferenciam durante o diálogo por suas características físicas ou atitudes perante o incômodo que as perguntas lhes causam.

A pergunta desconcertante para o grupo é: “[...] ¿qué harían ustedes si ahora, de repente, bajara del cielo una cuerda?” (CABALLERO, 1996, p. 90). Em torno a essa primeira pergunta é que se desenvolve o diálogo e, a partir desse momento, outras perguntas são formuladas como respostas. A interação é sempre permeada pela tensão até que um dos jovens, o jovem caracterizado como alto diz: “¡Basta! ¡No sean estúpidos! ¿No ven que esta mujer se está burlando de ustedes? Eso que dice es imposible, sencillamente porque una cuerda no puede colgar del cielo así como así, no puede sostenerse, ¡sean lógicos!” (CABALLERO, 1996, p. 92). Ao dizer isso, a “Mulher” retira-se do local resignada afirmando que era apenas uma pergunta. Nesse instante, o narrador nos afirma que: “[...] desde arriba, desciende lentamente una cuerda.” (CABALLERO, 1996, p. 92).

A resistência, como uma forma de continuar lutando por uma democracia – uma nova *Rerum Novarum* – não se esvai durante toda a narrativa. Ao contrário, a esperança representada pela corda que vem do céu é símbolo da necessidade de renovação para um povo que tolera, suporta e sofre por ideais que fazem parte do passado. A corda que cai ao final da narrativa representa a fé e a esperança daquele que não sucumbe diante das adversidades sociais.

Em certo sentido, os dois contos examinados anteriormente representam uma metáfora da necessidade de mudanças nas atitudes políticas e sociais. Reclamam ações através das alegorias presentes nas tessituras. Em conjunto, *Arquitectura del Lugar* nos sugere um ambiente político mais delimitado – a ilha cubana, ainda que possa ser qualquer lugar – e *De Rerum Novarum* apela para uma modificação, para algo – a corda – que lhes permitam acreditar em um novo florescimento político e espiritual.

4 LA ÚLTIMA PLAYA

Mañana será la luz de la razón quien juzgará las primaveras que los ojos nublados han querido robarnos. / Es probable que el aliento futuro levante un muro invisible para que seamos nosotros, no ellos, quienes iluminemos la belleza de todas las islas sin necesitar el fusil de la venganza. / Déjanos, libertad, abrir los labios que las amenazas del otro lado de este mundo se empeñan en pausar y detener, en convertir en un cielo sin nombres, sin estrellas. / Déjanos desencadenar el pensamiento que somos, el colectivo mirarnos con asombro, la hora de un plural sin distinciones: quien más alto pueda alzar su mirada, que busque para el otro el horizonte y, más allá de imposiciones, le tienda su confín por si quiere alcanzarlo; quien argumente hilvanando las razones, que en el centro del día converse con el otro para abrirle los ojos a mil distintos cielos. / Niégate libertad a ser espejo de doble trasfondo con trasfondo. / No permitas tu nombre en la boca quien nos niega el alimento, el libro y la palabra, esperando nuestro desfallecer lento y suficiente. / Mañana será lo que ayer no nos permitieron, la sostenida lucha en que las costas sucumbieron ante la verdad de los claveles. [...] (GARCÍA, María Pura, Mañana, Cubaencuentro diciembre/2010)

A obra *La última playa* narra a história do personagem Andy Simons, desde a sua “presença”, estranha quando de sua adoção no barco até a sua morte. Após a Segunda Guerra Mundial, o protagonista se refugia em uma ilha chamada Cayo Arenas, localizada ao centro da baía da Província de Cienfuegos e nela passará a maior parte de sua vida, construindo e destruindo sonhos irrealizáveis, contudo, não menos possíveis. Assim como na poesia de Maria Pura García, o ideal não se desvanece y sugere que “amanhã” será um futuro melhor daquilo que lhe foi permitido ser até então.

O fio condutor desta narrativa é a necessidade que Simons tem de conter a erosão provocada pelas ondas do mar e das correntes submarinas. Símbolo de resistência, o protagonista luta contra o desaparecimento de Cayo Arenas através de seu trabalho diário, braçal e intelectual, que possibilita não só a prolongação da existência física como simbólica. Sua esperança, mote narrativo da obra, é a construção de uma ponte que a conecte com terra firme, retardando assim o seu desaparecimento, ainda que no plano imaginário.

Seu protagonista está rodeado pela solidão, não pertence a nenhuma sociedade apenas à sua própria, mantêm-se, ou tenta manter-se, apolítico, não

tem família, nem origem, nem futuro, um sujeito que se insere em uma estrutura social estática sem projeção de evolução. Não utiliza dinheiro, realiza trocas. Encerra um conjunto invejável de habilidades: é desenhista, pintor, geólogo, músico, marinheiro e soldado. Através da memória, recria o passado para que seja possível viver o presente. Simons demonstra a constante resistência ao meio em que vive, uma vez que a realidade da destruição já culminou e ele se nega a deixar que isso se concretize física e mentalmente. Por meio desses caminhos, a obra nos incita a pensar na relação entre o homem (coletivo e individual) e o tempo (a memória, passado, presente e futuro) questionando inclusive a relação entre o homem “mundano” e o homem “religioso”.

Nesta narrativa poderemos verificar, de certa maneira, algumas representações metafóricas da nação cubana em fins do século XIX, do sonho de expansão territorial, dos fracassos políticos de 1933, a revolução de 1959, a retirada da União Soviética, o símbolo, a história e a esperança.

Analisaremos a narrativa levando em consideração três momentos da análise: “Da criação e encenação ao objeto real” – o qual permite identificar diversos momentos representativos em que a resistência se mostra visível durante a reconstrução física da ilha como também da criação do “eu” do personagem principal; “O coletivo versus o individual” – onde analisaremos como a intencionalidade coletiva não se concretiza na ação individual e “A metamorfose como símbolo da conquista do impossível” – momento em que será possível discutir como ocorre a mudança de perspectiva do narrador.

4.1 DA CRIAÇÃO E ENCENAÇÃO AO OBJETO REAL.

[...] las ciudades de mar tienen siempre el encanto del agua y la angustia del horizonte. la línea del confín se vuelve una tentación, un misterio, un desafío, un fin (CABALLERO, 1999, p. 145)

O narrador onisciente de *La última playa*, através da figura de Andy Simons, protagonista desta narrativa, nos levará a percorrer essa pequena ilha através de suas construções cênicas, de suas representações de um passado eufórico e de uma realidade que, em vão (ou não), tenta conter com as próprias mãos. Em meio a tudo isso, também saberá descrever poeticamente a magnitude da natureza em seu estado “puro” e a necessidade de protegê-la, dilatando a própria morte.

Desta maneira a (des) construção de Cayo Arenas se mostra como elemento edificante do personagem principal. É através da deterioração e representação que o constructo psicológico adquire forma e transborda em si mesmo. As modificações naturais e as realizadas pelo trabalho físico de Simons, pelas quais a ilha passa se refletem no estado de espírito do personagem e constitui de alguma forma, em uma simbiose entre o presente, o passado e a esperança. Desta forma, o velho corpo de Simons e a deterioração incessante da pequena ilha remetem, conjuntamente, ao tempo presente. A esperança de voltar a alcançar um estado anterior, no qual a ilha possa ser um cenário vívido conjugam o tempo passado e a expectativa de um futuro melhor. O trabalho braçal (os feitos do protagonista) e o trabalho intelectual (as lembranças e ideais) fazem desta narrativa uma explícita resistência ao meio social em que o narrador-personagem vive.

Cayo Arenas, que será visto como um lugar em que “[...] *ya no quedaba nadie. Ni nada.*” (CABALLERO, 1998, p. 10) ³⁹ é atravessado por diferentes

³⁹ Grifo do autor. Em todos os exemplos citados da obra *La última playa*, os grifos que constam na transcrição são do autor.

momentos que analisaremos desde a perspectiva anterior e a relação existente entre os processos naturais ou não de modificação da ilha com as transformações dos processos psicológicos e físicos do protagonista. Para que esta análise seja realizada, será necessário que consideremos a interconexão com o tempo e a percepção que temos sobre ele, assim como a caracterização da construção temporal da narrativa que se constitui em um contínuo ir e vir.

Importante destacar que Andy Simons é a representação da solidão, do abandono e de um duplo “isolamento” mesmo antes de dedicar sua vida a Cayo Arenas: “*Creo que él nunca se creyó muy en serio la historia del parentesco o la consanguinidad [...]. Tal vez sabía que no era hijo ni hermano de ninguno, que era un ser de nadie o de la nada.*” (CABALLERO, 1998, p. 22), ou ainda, em seu isolamento mental com suas obsessões por cores e formas que o impediram de encontrar o armamento, o uniforme e até mesmo de ter uma missão específica na guerra: “*Estaba allí, perplejo, lo recuerdo bien, aturcido en medio del despelote y las sirenas en los altavoces, sin saber para dónde correr ni a quién preguntarle [...]*” (CABALLERO, 1998, p. 39,40).

Ignoremos, a princípio, a relação e a disposição narrativa dos pequenos “capítulos” constantes no texto em questão e façamos um percurso temporal crescente, observando as modificações e suas implicações sobre o protagonista e como estratégia de (des) construção de uma visão global da obra.

Assim surge Andy Simons envolvido pelo mistério do desconhecimento de sua origem, de forma repentina, apresentado como um menino de entre cinco e sete anos, de comportamento reservado e, por vezes, obsessivo. É através do recurso do *flashback* e do *flash forward* que as cenas se conformam e criam um ambiente propício para a apresentação dos aspectos psicológicos do protagonista. Em seguida, o narrador situa o tempo em aproximadamente nove anos após o episódio de sua adoção e, neste momento, apresenta-se

uma das mais importantes características do personagem, que fará com que toda a obra seja em si possível de ser realizada:

Durante el tiempo que estuvo cerca de mí, pude entrever algunas caras de su personalidad, que ya parecía definida cuando todavía era un chiquillo, marcada como un tatuaje sobre la frente arrugada. Y una de ellas fue la obsesión por restaurarlo todo. Ponerlo otra vez tal y como había sido. (CABALLERO, 1998, p. 20)

Inicia-se então a conformação dos elementos que compõem a essência do personagem e que constituirão, ao longo da narrativa, uma relação de proximidade e interconexão entre Simons e a ilha. Destaca-se o caráter do duplo abandono, característica que será mais tarde compartilhada com Cayo Arenas: *“Cuando finalmente el viejo murió, y sin saber que sufría de orfandad por segunda vez, Simons se abrazó al cadáver, el primero que veía en su vida.”* (CABALLERO, 1998, p. 20). Esse primeiro cadáver terá uma relação muito próxima com a desintegração da ilha e do “eu” do personagem. Também se manifestam a capacidade natural de manter-se isolado e a aptidão para desenvolver habilidades através da observação, características que serão fundamentais no processo de contenção e restauração do Cayo, respectivamente, em: *“Y... no sabría decirlo todavía hoy... pero allí estaba. En la esquina más oscura de la terraza. Dónde se había escondido es algo que nadie logró saber a ciencia cierta.”* (CABALLERO, 1998, p. 22) e *“[...] si alguno de nosotros se hubiese atrevido a romper aquella armonía de cristal, seguramente le hubiera preguntado, entre incrédulo y feroz, ‘¿dónde carajo aprendiste a tocar?’ antes que ‘¿dónde estabas?’* (CABALLERO, 1998, p. 22) A habilidade de se isolar e manter-se esquivo, assim como de reconstruir metaforicamente os sentimentos através da música, serão características que se verão refletidas durante a reconstrução desejada da ilha de Cayo Arenas na medida em que as transformações/desintegração do Cayo é também parte da conformação do personagem.

Em seguida, nos conta como ocorreu a aceitação de Andy Simons por parte das forças armadas americanas – *US Air Force* - na Primeira Guerra Mundial (1914/1918). Aqui o narrador explicita a admiração do protagonista

pelo país, seja ela uma admiração confessional ou conveniente, quando menciona que os Estados Unidos travam luta com os alemães e japoneses, sendo os espanhóis os aliados: “El oficial quería saber si realmente servía para algo, algo útil, recalcó; el español no era el enemigo y él no entendía el alemán, y mucho menos el japonés.” (CABALLERO, 1998, p. 38). Ironicamente, é neste preciso momento que aflora na narrativa a habilidade de Andy de realizar pinturas realistas de uma natureza longínqua como fruto de sua imaginação, promovendo através delas o terror aéreo e o orgulho americano:

“Sé dibujar” [...] El coronel dijo que necesitaba comprobarlo, y él agarró las tachuelas que el oficial utilizaba para señalar puntos en el mapa de Europa y diseñó con ellas sobre la mesa, con una rapidez increíble, un águila en vuelo. La figura llenó de orgullo al americano, y lo alistaron, asignándolo a la brigada de enmascaramiento y pavor aéreo. Allí dibujaría mandíbulas de tiburón en la nariz de Spitfire, y cabezas de monstruos espeluznantes en las panzas de los bombarderos. (CABALLERO, 1998, p. 38,39)

Esta mesma habilidade será um dos símbolos da tentativa de reconstrução da ilha e promotora da memória como recurso para a perpetuação da “vida” em Cayo Arenas e, como consequência maior, da própria ilha cubana.

Através do recurso da memória da última tentativa de reconstrução da ponte de Cayo Arenas, o narrador nos informa dos caminhos percorridos por Simons logo após a guerra, com sua ida para a Europa, e seu retorno ao país de origem, passados três anos. É neste momento também que nos indica que Andy desembarcará no Cayo e haverá novamente outra espécie de isolamento:

Salía una vez a la semana a esperar en el muelle un bote de remos que venía de la ciudad, de donde se hacía traer tres o cuatro libras de pan -, algunas latas de comida, y libros. Luego volvía a encerrarse. Salvo el cura, nadie lo iba a ver. Por un lado, no necesitaban de él; por otro nadie se atrevía. (CABALLERO, 1998, p. 54)

Assim, as características principais que conformarão o protagonista constituem-se uma e outra vez, e estas, ao mesmo tempo, como base formativa de toda a fundamentação da temática desenvolvida na narrativa. Ou

seja, o isolamento, a deterioração, a recriação, a imaginação, entre outras, são traços distintivos que farão com que o personagem resista uma e outra vez ao meio inóspito.

Já na ilha de Cayo Arenas, o protagonista se embebe da natureza e vida da ilha:

Este cayo tiene vida, tiene movimiento... aunque no lo parezca. Mire cuántas barcas, padre, cuántas velas desplegadas haciendo el bojeo, o pescando. Y toda esa gente en la playa. Y las casas... [...] Este lugar debería existir siempre sólo para conservar sus casas, y la música que al atardecer sale de ellas, y el olor de la comida y las risas en la noche cuando la familia se reúne alrededor de la mesa para jugar a las cartas [...]. (CABALLERO, 1998, p. 26)

Ao representar a ilha, cheia de vida e movimento, o protagonista também está exprimindo o seu “eu”, jovem e enérgico, repleto de anelos e crenças. A interlocução com o padre Froilán será a força motor que o incitará a (re) construir o desejo de conectar a ilha com a terra firme, de superar o isolamento que advém de suas características geográficas:

_ De todas formas – dijo Simons – sigo pensando que Cayo Arenas merece otra mirada. No debe ser, sobre todo, un lugar aislado, y no me refiero a sus inevitables características geográficas... Para existir debe irradiar, más que recibir, y la única forma de lograrlo es tender brazos hacia la tierra firme. (CABALLERO, 1998, p. 28)

Surge assim a ideia de construção da ponte, incitada pelo padre Froilán que, através de sua fala, promove um desejo que determinará a forma de vida de Andy.

A narrativa prossegue e percebemos que o protagonista envelheceu tanto pela explicitação direta do discurso como também pela comparação do estado da pequena ilha, assim temos: “Aunque tenía una molesta conciencia de su ancianidad, le era difícil admitirlo: él no era un sicomoro a punto de caer. Nada mejor entonces, entre el último árbol apuntalado y el próximo a enderezar que irse de pesca.” (CABALLERO, 1998, p. 31).

Desta maneira, configuram-se as características básicas que se manifestam durante todo o processo narrativo e que permitem que esta ficcionalização proponha uma correlação da representação das transformações entre dois personagens, Simons e Cayo Arenas.

É através da aparente destruição física da ilha de Cayo Arenas e das incessantes tentativas de (re) construção da ilha pelo protagonista que se promove a constante construção/destruição do ideal cubano. Um ideal que tem como alicerce a capacidade de resistir à desintegração em busca do “eu” individual e coletivo. Deste modo, veremos no próximo tópico como se manifestam os esforços individuais de resistência e a ação coletiva representada na narrativa.

4.2 O COLETIVO VERSUS O INDIVIDUAL

A narrativa *La última playa* constitui-se de forma a exaltar as ações individuais de Andy Simons na simbólica reconstrução da ilha e na possível dilatação do passar do tempo, que o protagonista se esforça em alcançar de diversas formas, através de sua música, de seu trabalho, de seus ideais e de sua própria necessidade. Temos então não somente um símbolo idealizado de perpetuação da ilha de Cayo Arenas, mas também, a representação simbólica da nação cubana. As ações coletivas estão, de forma geral, ligadas às frustrações de Andy e promovem uma relação de dependência entre o indivíduo e o coletivo, como uma sociedade fragmentada e atingida em vários aspectos, pelo poder político nacional e sua relação com as demais sociedades.

Desde a primeira menção ao projeto de conectar a pequena ilha com a cidade de Cienfuegos, percebemos que o desejo de permanecer na memória, de fazer com que a ilha continue existindo é fruto do pensamento individual e que as decepções e impossibilidades demonstradas são consequências de um coletivo nacional, ou pelos embates políticos ou mesmo pelo velado desinteresse.

Configura-se, através da voz do padre Froilán, o relato daquele que outrora havia desejado reconstruir a ponte que conectaria a ilha com a terra firme, e que em certa medida despertou o interesse de Andy, mas que viu seu projeto frustrado pelo desabrochar da república. Apreciemos as palavras do padre Froilán, logo após Simons ter expressado a admiração pela pequena ilha e a necessidade de fazê-la perdurar na existência por meio da construção de algo que a fizesse permanecer conectada a um espaço menos perecedouro:

Hubo alguien que a finales del siglo pasado quiso hacer algo parecido, respondió el padre Froilán. ¿No has visto esos pilotes que entran en el mar, allá, al sur, mirando hacia La Milpa? Son los restos de lo que debió haber sido un puente. Dicen que el hombre estaba loco. Yo no lo conocí, pero tampoco lo creo. [...] Pero lo del puente no era una idea disparatada... Después vino todo ese revuelo con el cambio de siglo y ese primer año en el que aún no se sabía muy bien de qué parte habíamos quedado, toda la pasión y la excitación y el furor elementales que despiertan los nacimientos, así sea de un niño o de una república, y en el frenesí se olvidaron de él. Desaparecieron los préstamos. Dicen que empeñó en el puente hasta el último centavo que le quedaba de una herencia, pero esto solo dio para avanzar un par de metros más. Y allí quedó. Luego el mar fue haciendo lo suyo, hasta dejar esas sombras clavadas que ahora puedes ver. (CABALLERO, 1998, p. 28,29).

A audácia de um indivíduo, que sonhava em transformar o Cayo em uma “*piccola Venecia*”, vê desmoronar seus objetivos por um coletivo que ignora, consciente ou não, um futuro de isolamento. Na citação acima também podemos observar que há a explícita referência ao nascimento da República de Cuba. A República de Cuba tem o seu florescimento oficial no dia 20 de maio de 1902, após haver conseguido a independência através da guerra entre Espanha-Estados Unidos. Graças à intervenção dos Estados Unidos, Cuba alcançou a República, contudo desenvolveu nesse momento uma relação de

extrema dependência político-econômica que mais tarde se constituirá em motivo para a Revolução que acarretará no definitivo isolamento de Cuba no mercado mundial. Desta forma, essa primeira tentativa de reconstrução da ilha configura-se como um oráculo que representa metaforicamente os vários “isolamentos” pelos quais Cayo Arenas/Cuba passaria.

A segunda tentativa de construção da ponte e, portanto, a primeira de Andy, resulta em um processo inicialmente promissor, ideado e planejado pelo indivíduo e pelo interesse único: *“Y me contó que a finales de los años veinte había comenzado a pensar en la posibilidad de unir el cayo con tierra firme. Hizo un plano de la construcción, después de consultar por varios meses una buena cantidad de libros [...]”* (CABALLERO, 1998, p. 40). O início da construção se dá através das atividades realizadas pelos trabalhadores captados, pela parte da sociedade capaz de consolidar o almejado, através de seus investimentos e de captação de recursos estrangeiros, mas sem ter uma relação intrínseca com o ideal da realização, sem uma conexão com o “nós” social:

[...] y logró convencer a algunas personas de la importancia que, tanto para un lado como para otro, tenía este proyecto. Incluso apareció algún dinero que a duras penas servía para pagar los instrumentos de trabajo. Pero nadie quería dedicarse por entero a eso, embarcarse de lleno en aquella empresa. Montó una sierra, por donde pasaba los árboles talados en el mismo lugar. Había muchos entonces, dijo. Inventó un martillo neumático, un complejo juego de poleas que funcionaban por combustión, y comenzó a clavar los primeros pilotes. Se dice rápido, pero todo esto le llevó más de dos años. Y era sólo el comienzo. Fue entonces que apareció el americano. Era dueño de una compañía en la ciudad. De teléfonos, si mal no recuerdo. Su empresa estaba interesada, y podría financiar una parte importante. (CABALLERO, 1998, p. 40,41)

Tal desinteresse coletivo pelo ideal da reconstrução se reflete objetivamente no fragmento: *“Y ése trajo a los otros. Que seguro pensaban: si el americano invierte aquí es porque algo hay en el fondo, y sin preocuparse siquiera por descubrir ese algo desconocido o misterioso se sumaron al proyecto.”* (CABALLERO, 1998, p. 41). Ou seja, o interesse que se destaca é o de investimento em algo lucrativo, algo que pudesse ter um retorno financeiro.

Se unir a ilha com a terra firme, através da construção de uma ponte era um ideal utópico devido à dimensão do projeto e por ser uma aspiração individual, o investimento estrangeiro seguramente não era em vão. Assim, o repentino interesse estava baseado no possível retorno financeiro da construção. Mas, assim como da primeira tentativa, esta se vê frustrada pela revolução de 1933, rebelião contra Machado:

[...] llegaron muchos hombres, seis patanas con vigas de acero, un barco con madera. Se comenzó a rellenar para hacer firme, clavar los pilotes. Y un buen día, en la efervescencia de aquel verano del 33, el alboroto de tierra firme llegó hasta la calma laboriosa de esta ínsula y todo se fue al carajo. Los obreros se largaron, espantados por la confusión, dejando las cosas tal y como habían quedado la tarde anterior. Me contó que puso entonces todas las fuerzas que le quedaban en resucitar aquel espectro gris que apenas comenzaba a nacer [...] lo único que quedó después del ciclón, el famoso ciclón de aquel año famoso. Pero era un esfuerzo demasiado grande para un hombre solo. Dijo que la rabia y la impotencia – dos sensaciones o sentimientos que hasta entonces no conocía – estuvieron a punto de enloquecerlo, porque estaba convencido de poder terminar el puente, de unir los dos extremos. (CABALLERO, 1998, p. 41,42)

A terceira tentativa de reconstrução da ponte afirma-se em uma exaltação da necessidade de retardar o processo de devastação e possibilitar a perpetuidade da pequena ilha através da memória, dos resquícios de uma ponte, do imaginário: “Voy a construir el puente. No un puente sino el puente, el que siempre debió existir. Y comenzó a mostrar los planos. Que eran exactamente los mismos del proyecto anterior.” (CABALLERO, 1998, p. 55). Assim, novamente porá em prática a sua intenção que, em nenhum momento deixou de existir. Começa sozinho, colocando os primeiros pilares e por meio de seu entusiasmo motiva a outros a investir em seu projeto. Da mesma forma que antes, uma vez mais a euforia de poder dilatar em algum grau o desaparecimento da ilha, levou-o a dedicar-se integralmente, a toda hora, com afinco e passou a viver a ilha como parte de seu próprio “eu”. Em suma, o seu “eu” refletia-se no “eu” da vida da ilha. Contudo:

Y un buen día se paralizó. Los ayudantes no llegaron, los barcos tampoco. Por una semana no tuvo noticias exactas de lo que sucedía. Era extraño. Parecían tan entusiasmados como él. Los pocos habitantes que quedaban en el cayo regresaron a la ciudad, o se esfumaron. Diez días después, cayendo la tarde, recaló el mecenas

en un bote de remos. _ Llegó la convulsión. Recoge los palos, que se acabó el puente. Simons no pudo entender las palabras del mecenas. Ni por qué volvía a marcharse con tanta prisa, gritando todavía desde el agua que se cuidara de los sueños, no los fuera a esconder entre la madera ahora que todo era propiedad social, mientras se reía como un demente remando desaforado hacia la boca de la bahía. (CABALLERO, 1998, p. 56)

A revolução cubana é responsabilizada pela terceira derrocada do ideal de união. Dizemos isso pela explícita indicação “[...] *ahora que todo era propiedad social [...]*” (CABALLERO, 1998, p. 56). Enquanto o ideal coletivo está focado em outras prioridades, Simons parece estar segregado dentro do próprio isolamento de Cayo Arenas, dentro de uma perspectiva sonhadora de junção, de compartilhar expansão sem que haja um interesse econômico/político por trás de sua intenção, um ideal platônico, uma relação que vai além da simbologia do Cayo e que transcende, quiçá, os limites da ilha cubana.

A quarta tentativa é realizada pela comunhão dos interesses econômicos que os “estrangeiros” possuíam por Cayo Arenas, através da construção de uma central elétrica propulsada por urânio e pela grande riqueza dos fósseis: “Simons nunca supo que el verdadero interés de los forasteros-camaradas eran los fósiles. Que su valor, al otro lado del mundo, no se calculaba tanto por sus años como por su peso en oro.” (CABALLERO, 1998, p. 77). Independente das intenções do grupo que desenvolvia a exploração, o mais importante era a construção da ponte. É impossível aceitar que Andy Simons não fosse capaz de perceber as reais preocupações dos novos visitantes: “Es posible que a la larga Simons llegara a saber cuál era el verdadero interés que movía a los camaradas. No le preocupaba, de todas formas; eran discretos, corteses, [...], trabajaban como mulos.” (CABALLERO, 1998, p. 78). Entretanto, nada disso foi suficiente para levar a cabo a tão sonhada edificação. Novamente o coletivo arruinará a finalização do projeto e, de certa forma, a própria vida de Simons:

Desmontaron las cabañas, la torre de radio, la planta eléctrica, los reflectores, las porterías del campo de fútbol, los espejos. Cuando Simons les preguntó, uno de ellos, balbuceando en un inglés elemental, dijo que todo había cambiado, tanto, que el país de donde

venían ya no era un país sino varios [...] y que de pronto eran extranjeros entre ellos mismos. (CABALLERO, 1998, p. 79)

Nesta citação percebe-se claramente a alusão à desintegração da União Soviética que atinge a nação cubana provocando um estremecimento político. Ao desagregar-se, a antiga URSS provocou uma série de problemas à nação cubana. Dentre eles, o desabastecimento de combustíveis, materiais e alimentos. Além disso, Cuba perde nesse momento o mercado principal para seus produtos, tendo em vista que nesse então, a URSS era responsável pelo consumo de 85% dos insumos produzidos por Cuba e os 15% era vendido no restante mercado socialista europeu. Há que lembrar-se que já nesse período havia (e continua existindo) um bloqueio comercial por parte dos Estados Unidos proibindo a troca comercial entre Cuba e os países capitalistas.

Percebe-se que, por reiteradas vezes, os conflitos sociais, políticos e econômicos influenciam diretamente na conformação da vida do protagonista e no desaparecimento/esquecimento da ilha. São as inquietudes da política nacional que determinam o indivíduo e este pouco pode fazer para escapar da compressão da máquina social.

O sentimento de abandono aflora pela narrativa de diversas formas: pelo isolamento do indivíduo; pela corrosão da ilha; pelas suas características geográficas, como em:

En realidad, el nacimiento por inmersión y nueva flotadura no hizo más que convertir esta tierra en doblemente isla: en primer lugar, por el evidente rodeo marino, y en segundo, porque esta plataforma insular está separada de las plataformas continentales y de las demás islas del entorno. (CABALLERO, 1998, p. 81)

Ou também pelos múltiplos abandonos das construções; pela abnegação do próprio filho, pela morte do pai adotivo, pela comunhão da ilha com Andy, através do seu retorno ao mar.

Ainda, destaca-se o isolamento que se manifesta por meio do discurso religioso: *“Dicen que Dios baila ragtime cuando nadie lo ve. [...] hoy no sé cuál será su baile favorito y secreto. O si aún baila. Pero nunca será danzón: de esta tierra se olvidó hace mucho tiempo [...]”* (CABALLERO, 1998, p. 19). Neste excerto podemos verificar a menção ao isolamento através da metáfora da dança típica cubana. A dança que leva o nome de Danzón tem suas raízes derivadas da contradança europeia que após um processo de criouliização resultou na dança cubana. Seus passos expressam uma maior liberdade e influência africana em seu ritmo. Já o ragtime é um estilo musical tocado ao piano cuja origem remonta-se à finais do século XIX nas comunidades afro americanas nos Estados Unidos.

Da mesma forma, o “isolamento” como aspecto inerente e Cayo Arenas: *“Los lugares de tránsito llevan siempre el estigma de su propia condición. Y por mucho que intentes, nunca podrás cambiarle su precariedad. Eso escapa al amor, al afecto, a la voluntad más pertinaz. No hay nada que hacer [...]”* (CABALLERO, 1998, p. 26).

O desinteresse coletivo nacional marca a perda do sonho individual. Na citação abaixo, pode-se observar que esta falta de memória é vista pelo protagonista como uma forma de isolamento e inclusive do possível desaparecimento da ilha. Sua preocupação esbarra entre o ideal de resistir através da reconstrução física e o medo de que no futuro ninguém se recorde dos esforços por manter a ilha conectada à terra.

Estamos parados sobre un dolmen que nadie sabe ver, una antigua piedra de culto que se desmorona rendida ante la indiferencia. Sé que puede parecer patético, pero yo intento retardar su desaparición y salvar lo que sea rescatable. [...] Este país tiene muy mala memoria: entre el calor, la abulia y la escasez de archivos, uno puede quedarse incluso sin constancia de haber nacido. Podría llegar el momento en que el cayo ni siquiera aparezca en las cartas náuticas. (CABALLERO, 1998, p. 25)

Conforma-se assim a memória, ou a sua ausência, como elemento constitutivo da destruição: “[...] una condena al olvido que la indolencia y la

desidia se encargarían de hacer cumplir, acelerando su ruina, o su desaparición.” (CABALLERO, 1998, p. 25). A indiferença e a negligência marcadas pelo esquecimento será, ao longo da narrativa, um dos motivos de resistência do personagem Andy Simons. Ao perceber que o “eu” social não parece preocupado em mudar o rumo da pequena ilha, o protagonista toma para si essa responsabilidade.

Na representação da perda de memória coletiva o mar tem um papel importante e será o responsável, em grande parte, por toda a narrativa. É o elemento capaz de corroer e criar, isolar e unir: “Era como si el mar, también allí, se hubiera encargado de barrer con lo que quedaba, tragándose los últimos despojos de una memoria en extinción.” (CABALLERO, 1998, p. 91). A existência do mar é o componente que proporciona as características da região, suas interconexões e o resultado dessas relações. É um elemento tão importante que se constitui como um dos propulsores do tempo e da esperança, assim como também é o corresponsável pela incessante busca de realizações: “Incluso el mar es demasiado, porque reaviva la gran promesa de felicidad y la gran búsqueda de significado, que – como toda búsqueda – sofoca la felicidad.” (CABALLERO, 1998, epígrafe).

Ao tentar conter a própria realidade com as mãos, em busca do “eu” e de um futuro melhor, instaura-se um processo de resistência individual em meio a uma crise coletiva identitária. Essa resistência caracteriza-se não apenas pelo seu esforço físico, capaz de suportar uma e outra vez a efemeridade de seus atos restauradores, como também através de sua resistência intelectual ao imaginar uma conexão que permita a ilha estender braços para a terra firme até encontrar a ponte submersa: “[...] una vía recta como una calzada de tres metros de ancho, uno de profundidad con la marea baja, y entre quince y dieciocho a los lados.” (CABALLERO, 1998, p. 87). Resistir, neste momento, equivale a não permitir que a ilha entre em um processo incauto de esquecimento.

4.3 A METAMORFOSE COMO SÍMBOLO DA CONQUISTA DO IMPOSSÍVEL

Considerando a metamorfose na literatura universal ⁴⁰ e suas diferentes acepções, faremos a análise da obra sob a perspectiva da transformação e transmutação capaz de modificar a visão que o protagonista tem sobre a ilha Cayo Arenas.

Na obra *La última playa*, o autor se utiliza do uso da metamorfose como forma de procurar expor uma reelaboração representativa da realidade transmutando a existência física e espiritual e mostrando-nos a fugacidade/efemeridade de sua representação, uma sensação de plenitude que não chega a ser consumada antes que se transforme novamente no vazio.

⁴⁰ As obras que remetem a temas relacionados à metamorfose são inúmeras, das artes plásticas à literatura e desde os primórdios da expressão artística até os dias atuais. A transformação do homem em animal, planta ou outros elementos se concretiza de diferentes maneiras e com intenções diversas.

De acordo com o dicionário Houaiss, o vocábulo metamorfose possui quatro acepções: 1) mudança completa de forma, natureza ou estrutura; transformação; transmutação; 2) mudança relativamente rápida e intensa de forma, estrutura e hábitos que ocorre durante o ciclo de vida de certos animais 3) mudança de aparência, caráter, circunstância, etc.; 4) mudança completa de uma pessoa ou coisa.

Sobre o quesito metamorfose, destacam-se algumas obras como, por exemplo: A Metamorfose, do poeta romano Publio Ovidio Nasón. Esta obra é considerada pela crítica como a obra mais importante de suas criações. Há nela diversas transformações, algumas vezes Júpiter se transforma em um animal para alcançar seus desejos, em outros momentos a metamorfose é utilizada para transformar outros seres em seres inferiores, o deus que se ofende e que se transforma nas constelações da Ursa Maior e da Ursa Menor, em outras oportunidades os deuses metamorfoseiam aos mortais como atos de piedade, como atos de castigo (Narciso transformado em flor). Também se verificam metamorfoses na obra de Virgílio e de Dante Alighieri. Na obra Eneida, Virgílio metamorfoseia a Polidoro em um mirto no momento em que as lanças lhe oferecem a morte. Já na Divina Comédia, Alighieri utiliza a metamorfose dos seres em árvores como um castigo por causa de suas ações contra as próprias vidas. Não podemos esquecer-nos do autor Frank Kafka que a princípios do século XX resgata o tema da metamorfose em sua obra *A Metamorfose*. Esta obra narra como um jovem transformado em um monstruoso inseto sofre a marginalização, o repúdio, vítima da solidão e da total incompreensão por parte da sociedade, inclusive por parte de sua família. Portanto, todas as transformações citadas anteriormente promovem mudanças que superam a mutação física, surgem como tentativas de explicar a realidade transmutando a existência verdadeira e efetiva através da criação de mitos que nos aproximam do sentimento do real.

De semelhante forma que na obra de Kafka, a arraia se apresenta na narrativa como algo assombroso: “[...] la sombra de una manta gigantesca.” (CABALLERO, 1998, p. 32). Mas não apenas provoca admiração o seu descomunal tamanho, mas também desperta sensações místicas. A possível presença da raia pelos arredores de onde os pescadores tinham por hábito pescar era um sintoma de que algo estava mal: “No era peligrosa, pero seguramente traería mala suerte.” (CABALLERO, 1998, p. 32), como que por causa de sua presença fosse possível prever o que aconteceria, quais encantos perniciosos seriam engendrados a partir dela: “Era una desgracia más a sumar a la calamidad natural de la isla, al maleficio que la devastaba.” (CABALLERO, 1998, p. 33).

Examinemos como ocorre o encontro com a raia e o processo de sua transformação em uma linda jovem:

Simons pudo ver que la superficie del animal no era enteramente negra, sino que estaba moteada por una constelación de pequeños puntos claros. Su piel, como un vestido de noche, resplandecía por la fosforescencia que provocaba la luz del sol al reflejarse en la pigmentación de abalorios, luminosos si se miraban de cerca. Alrededor de la cabeza, los puntos, un poco más grandes y unidos en forma consecutiva, formaban una gargantilla de diamantes. La imagen le hizo recordar un cuerpo ataviado de forma parecida en un invierno remoto, aunque lo suficientemente benigno como para dejar descubiertos los brazos y el cuello, salpicados de pecas que contrastaban con los ocelos del vestido. Creía haber olvidado aquella piel, la tez pálida, el tejido que la brisa sacudía aun junto a una baranda remota, frente al mar. (CABALLERO, 1998, p. 34)

Nesta descrição do corpo do animal temos a explícita relação com o corpo de uma mulher, a comparação da pele com um vestido de noite pressupõe a beleza do animal, seus pigmentos são como as contas de um colar e chegam a ser comparados com um colar de diamantes, belo e valioso. Além da clara conexão entre a raia e um corpo enfeitado que deixa a mostra os braços e o pescoço. Ou seja, antes que o animal ganhasse nova forma, Simons já estabelecia correspondência entre o animal e uma mulher, assim como também já pressagiava infortúnios. Na sequência Andy encontra-se com

a jovem e é nesse momento que ocorre o contato entre os dois personagens após a transformação:

Entonces la vio. Estaba sentada junto al estanque y recogía las hojas que flotaban en una de sus orillas. La muchacha alzó los ojos, inclinando levemente la cabeza. Simons vio que eran negros como la noche. Como la piel del animal de mar. Se quedó mirándola, sin saber qué decir. Pasaron algunos segundos, suficientes para que cruzaran por su mente todas las imágenes del día anterior. ¿Y la manta?, preguntó por fin. _Buenos días – respondió la muchacha. La manta había desaparecido. (CABALLERO, 1998, p. 36)

O protagonista relaciona imediatamente a jovem com a raia. Isso ocorre por diversos motivos, primeiramente pelo próprio presságio de que a insistente presença da raia na baía indicava infortúnios, como em: “¿Qué buscaba ese animal por allí? Su presencia también ahuyentaba a los bañistas [...]. Era una desgracia más a sumar a la calamidad natural de la isla, al maleficio que la devastaba.” (CABALLERO, 1998, p. 33). Este prenúncio se concretiza já que a mulher, resultado da metamorfose da raia, resulta ser uma jovem que: “[...] provocaba reacciones adversas, consecutivas ahora, como la ira y el dolor.” (CABALLERO, 1998, p. 48). Na continuação, a relação se manifesta através da comparação do corpo do animal ao corpo de uma mulher, por cotejar a jovem com os aspectos físicos da raia e pela localização da jovem no tanque, lugar onde havia sido colocado o animal na noite anterior. A metamorfose da arraia funciona na narrativa como um eixo capaz de produzir modificações no protagonista e no seu entorno em diferentes níveis, provocando sentimentos que permaneciam ocultos e modificando o olhar de Andy Simons sobre a ilha de Cayo Arenas e suas percepções de mundo. É após o seu contato com a moça que algumas atitudes/questionamentos se modificam. Por exemplo, “Simons también sonrió. Por primera vez en mucho tiempo.” (CABALLERO, 1998, p. 64). Essas mudanças promoverão algumas diferenças em suas atitudes.

Entre as mudanças de comportamento, podemos verificar que ao preparar uma surpresa para a jovem, o protagonista cria um cenário de contemplação dos elementos naturais do Cayo. A mulher é colocada ao centro

desse promontório, com vistas à baía. É nesse lugar, após a repentina fuga da jovem, que Simons reconhecerá que a ponte submersa já existia. Assim, através da figura da arraia metamorfoseada em uma bela mulher, Andy Simons é capaz de encontrar e reconhecer que sempre existiu a ponte, a mesma ponte que havia consumido a sua vida e a sua força, aquela que com afinho foi iniciada por diversas vezes. Pode-se constatar que a partir do reconhecimento da existência da arraia, o protagonista chega à conclusão de que a ponte sempre esteve ali, o que havia sido necessário era mudar o prisma pelo qual Simons observava a ilha e suas relações: “Buscando fósiles, encontré un camino bajo el mar que une el cayo con la tierra firme, o viceversa. Yo que he gastado la mitad de mi vida intentando unirlos, ahora al final descubro que ya estaba hecho: sólo había que dar con él.” (CABALLERO, 1998, p. 87) e, ao mesmo tempo, aquilo que ele tanto buscava agora já não lhe produzia alegria: “Desde que lo descubrí – dijo -, siento como si una sombra me acompañara a todas partes.” (CABALLERO, 1998, p. 88).

Deste modo, o mesmo ideal que outrora lhe motivava a empreender novos projetos, agora lhe causa tristeza, encontrar aquilo que ele havia tentado construir durante toda uma vida, perceber que a natureza já havia feito a sua parte e que prescindia de seus esforços para manter-se na memória, foi decisivo para desestabilizar os seus sentimentos: “Fue al pie de ese promontorio donde la vi por última vez... Puede ser una coincidencia... Pero nadie me dijo nunca que la pena fuera una sensación tan parecida al miedo...” (CABALLERO, 1998, p. 88). Refere-se ao mesmo promontório no qual se uniram dois sentimentos de perda. A figura feminina, de alguma forma o faz lembrar-se de situações remotas que o protagonista deseja manter no passado, mas que ao mesmo tempo lhe invoca sensações de deleite, lhe dão vida. A ponte, objeto almejado como símbolo da resistência ao esquecimento, já era algo dado pela própria natureza. Os esforços parecem ser inócuos e se vêm diluídos em meio à tensão que se estabelece entre o “eu” e o meio social.

A tristeza e o medo que envolve o personagem se constituem como o prenúncio da morte: “Descubrir la dicha del proceso, encontrar en lo transitorio

un estado de deleite y armonía, no impidieron que Simons sintiera la proximidad de un fin.” (CABALLERO, 1998, p. 118), ou ainda em: “Comenzaba a vivir la espera de la muerte. Y a sentir su peso.” (CABALLERO, 1998, p. 118). Ao perceber suas ações como insignificantes dentro de uma visão mais ampla de Cayo Arenas, o protagonista assume a impossibilidade de seus desejos e, parafraseando-o, percebe a morte como o ansiado repouso depois da inútil fadiga de viver.

A raia/jovem proporciona a Simons a capacidade de reviver com intensidade o período final de sua vida, mas é, simultaneamente, o marco do fulgor que transcorre durante o tempo em que está metamorfoseada e do fim (ou recomeço) do nosso protagonista:

No era un destello sino una refracción, o mejor, un fuego fatuo que un buen día desapareció tal como vino, sin dejar más señas que el recuerdo de su paso. Reavivar una ilusión cuando ya no se tiene ninguna implica un riesgo; verla esfumarse, en cualquier circunstancia, una fatalidad. Y perderla, al final de una vida y sin saber por qué, puede ser una tragedia. Para Simons, sin embargo, este desenlace era la lógica culminación de su existencia. Ningún dramatismo era posible; pueril y ridícula cualquier idea de sufrimiento. Como si al final todo volviera a acomodarse en el lugar que siempre le correspondió. [...] Allí estaba una de las puntas de la vía submarina invisible ahora por la marea alta. Se desnudó, hizo un bulto con la ropa, lo ató a una piedra y lo lanzó a las aguas. Miró hacia arriba, pero no se veía ninguna estrella. Por un momento mantuvo allí la mirada, tal vez esperando. (CABALLERO, 1998, p. 121,122)

O que ou quem poderia esperar Andy à beira do início da “ponte submarina”? Por que motivo escolheu o lugar que a ilha de Cayo Arenas lançava os braços para a terra firme (braços submersos) para ele próprio se submergir? O que significa a afirmação de que: “Como si al final todo volviera a acomodarse en el lugar que siempre le correspondió”? Descobrir que todos os esforços realizados e esperanças depositadas na reconstrução da ilha de Cayo Arenas, como forma de resistir física e psicologicamente, foram desvanecidos ao encontrar a ponte submarina, transforma o protagonista em algo que transcende a sua própria compreensão. Sabia agora que já não necessitava continuar procurando uma conexão, ela existia silenciosa e na imensidão do mar.

Entretanto a metamorfose não se restringe apenas à raia, as mudanças se produzem em todos os níveis narrativos. Referimo-nos às mudanças ocorridas na ilha de Cayo Arenas, às modificações físicas e do “eu” do protagonista, as mudanças que sofreram os que de uma maneira ou de outra tiveram contato com Andy Simons.

Estas transformações ocorrem de diversas formas durante o desenvolvimento da narrativa e começaremos verificando as transmutações pelas quais a ilha cubana de Cayo Arenas passa no plano passado representado pela memória, no plano presente representado pelo aqui e agora narrativo e no plano futuro representado pelas aspirações de Simons.

No plano passado, representado pela memória do padre Froilán, a memória expressa na voz narrativa em terceira pessoa semiconsciente e também através da voz memoriosa de Simons, vemos que a ilha é descrita como um lugar fabuloso, cheio de vida e que as transformações são aquelas que a música e a vida das famílias ocasionam no dia-a-dia. Pouco a pouco essas transformações se farão cada vez mais intensas e provocarão o desmoronamento da ilha, a qual ficará praticamente sem habitantes⁴¹, suas casas deixarão de existir, as veredas que antes eram deslumbrantes caminhos serão transformados pela ação do tempo:

Luego fueron bellos y amplios, cuando los habitantes del lugar entendieron que recorrerlos formaba parte de lo cotidiano, elemento del paisaje interior. Ahora, con el tiempo, el éxodo y la soledad, recuperaban su condición inicial de senderos, amenazados constantemente por la voracidad de la maleza que intentaba reducirlos otra vez al ancho imprescindible para el paso de una persona. (CABALLERO, 1998, p. 13)

O presságio se instaura como um destino para a desintegração da ilha. O narrador nos fará saber das lembranças de Simons sobre um episódio em que um pintor realizou fotos da ilha e as transgrediu. Simons se recordará desse fato e o relacionará com o futuro-presente por ele vivido:

⁴¹ Atualmente a ilha de Cayo Arenas possui aproximadamente 33 habitantes.

Simons sintió una opresión intensa en el pecho. Primero habían saqueado la mayoría de las casas que quedaban en el cayo. Se robaron todo lo que podían cargar. Luego comenzaron a llevarse las puertas, los ventanales de cedro, las tuberías de bronce, las tejas, los fogones y las rondanas de los pozos. Y al final las demolieron. La estructura, aunque hueca, podría infundir algún temor, como un acusatorio convidado de piedra o madera. Al parecer, en esta ocasión lo habían hecho todo al mismo tiempo. Simons recordó las fotos hechas por un gordo y sonriente pintor que un día pasó por el cayo. En una serie de tres, la primera mostraba la casa grande que se alzaba en la parte oeste del embarcadero. En la segunda, la casa aparecía empaquetada en celofán negro. La tercera era el lugar, los mismos árboles alrededor, la misma luz, pero ya sin casa. Aquella persona, que sin duda era ajena al estigma del lugar, había avizorado su futuro con el ojo frío y premonitorio de una cámara. (CABALLERO, 1998, p. 59)

Nesta citação observa-se a desintegração da ilha e o sentimento pesaroso que isso causa ao protagonista. Aqui também percebemos a colocação de alguns fatores que permeiam toda a narrativa, são eles: o presságio de que algo “ruim” acontecerá, a destruição simbólica da ilha através da destruição das casas e o constante isolamento pelo qual a ilha cubana passa representado através desse “estigma del lugar”. Esses aspectos se constituem como elementos que fazem com que Andy Simons resista, através de seus esforços, reconstruindo a memória do local e tentando conter com as próprias mãos a desintegração física e social da ilha.

O presente narrativo é demonstrado pela transformação contínua. Aqui podemos exemplificar a mudança do eu do protagonista-narrador dez dias depois de ter visto a jovem:

Solo que ahora, a diferencia de ocasiones anteriores, su mirada saltaba de un rostro al otro, sin control, buscando algo que no comprendía. Sus ojos tropezaron con los ojos de las mujeres. Uno lo mira fijo; otra le saca la lengua. Parecía descubrirlas otra vez, y se preguntó cuándo las había olvidado. Pero si llegaba a responder esta pregunta, seguramente tendría que enfrentarse a las razones que lo llevaron hasta allí, al descuido o al abandono. Y no tenía respuestas porque no fue una elección consciente. Llegó a prescindir de las mujeres de la misma manera que se alejó de los hombres: sin dolor. Ahora temía la angustia que nunca padeció y que esta reflexión podía engendrar. (CABALLERO, 1998, p. 62)

Simons experimenta o medo e a tristeza depois que a raia se transforma em uma jovem mulher. Até esse momento todos os seus esforços de reconstruir a ilha não lhe causavam dor, sofrimento ou mesmo questionamento da inutilidade de suas ações. A presença repentina da moça lhe causa sensações e questionamentos que ele quer rechaçar. Permitir-se desfrutar de sua companhia é algo que lhe provoca ansiedade e por vezes medo. Consentir que o “outro” possa interagir com ele lhe atemoriza e prefere o isolamento.

Ao admitir que chegou ao fim, Simons entra no mar acabando com sua própria vida: “Dio entonces unos pasos, y entró lentamente en el mar.” (CABALLERO, 1998, p. 122). Seu corpo no mar se deformará, seu rosto terá marcas causadas pelo contato com as pedras afiadas: “Cada movimiento provocaba una incisión, un tajo claro y lacerante en el cuello, en los pómulos, en la barbilla, en todo el rostro.” (CABALLERO, 1998, p. 9). Entretanto: “El mar lo había devuelto al mismo lugar que una semana atrás eligió para sumergirse. Pero, ahora como antes, tampoco lo esperarían para recibirlo.” (CABALLERO, 1998, p. 9, 10). Como um ciclo que se repete o corpo de Simons novamente está no Cayo, metamorfoseado pelo atrito com os arrecifes e pela ação da água. Imerso principalmente na solidão da ilha, sem testemunhas, pois sob a perspectiva do narrador, já não resta ninguém na ilha.

Sendo assim, podemos afirmar que a desintegração da ilha e do eu do protagonista são representativas da destruição que possibilita novos percursos, permite que se repensem conceitos e ideais políticos, abrindo novos espaços. É através dos conflitos vivenciados que os personagens visualizam distintos caminhos e podem refletir sobre seus atos. Há uma reformulação constante que incita a busca pela reconstrução da liberdade através da memória, estendendo braços para o futuro. O passado é retratado como parte importante na edificação de um porvir melhor. A metamorfose, pela qual a ilha e Andy Simons passam, pode ser vista como a representação da resistência do protagonista em relação ao futuro da ilha e do próprio “eu”, como símbolo de sua luta individual na tentativa de não sucumbir perante as transformações físicas e sociais da ilha cubana.

O protagonista de *La Última Playa* é um sujeito que, conforme palavras de Ludmer: “representaria o espírito latino-americano do presente como história da dependência dos que chegam e se vão e deixam os que ficam no fracasso e na impossibilidade dos sonhos.” (LUDMER, 2004, p. 8, tradução nossa) ⁴². É também o indivíduo que questiona o fim e luta contra a incapacidade de realizar os seus desejos. As metamorfoses se dão não apenas no plano físico, mas também no intelectual e se constituem como formas de resistir e questionar às inquietudes sociais de seu entorno, a “última playa” ou sua última tentativa, o último desejo, a última visão.

⁴² LUDMER, Josefina: *In: Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política*. (...) representaría el espíritu latinoamericano del presente como historia de la dependencia de los que llegan y se van y dejan a los que quedan en el fracaso y la imposibilidad de los sueños.

5 NATURALEZA MUERTA CON ABEJAS

El imponente muro entre las dos realidades se levantaba como un filtro a través del cual se metamorfoseaba cualquier noticia que intentara penetrar. Violarlo era la única forma de llegar a conclusiones propias, no importaba si a la larga fuesen equivocadas o no. (CABALLERO, 1999, p. 66)

No romance *Naturaleza muerta con abejas*, o eixo narrativo se constitui por meio da “memória” e do “presente” de seu protagonista. Através das aventuras experimentadas por este narrador-protagonista percebemos uma intenção de reconstrução das subjetividades que se instauram dentro do discurso oficial. Dessa maneira o sujeito e o símbolo nacional se relacionam de forma conflitiva, contrastando e por vezes justapondo o “eu” do sujeito e o “eu” coletivo, identidades que se querem diferentes, mas são, ao mesmo tempo, muito próximas uma da outra. Estas identidades não poderiam deixar de fundir-se quando falamos do sentimento e do símbolo que representam Cuba e a Revolução para os cidadãos cubanos.

Intencionalmente, este protagonista não é nomeado e ao final do romance nos é apresentado com um pseudônimo P.P (Presunto Paisano). A omissão proposital nos possibilita ver refletido nesse personagem um pensamento individual que se projeta para a coletividade e dessa mesma forma uma necessidade de denunciar esse estancamento da utopia enquanto se reivindica uma necessidade de se colocar como indivíduo em meio a essa imposição doutrinária:

A veces me pregunto: ¿de qué se quejan? Nos conformamos con tan poco..., <<¡somos tan pobres...!>>, hijos de nuestra propia condición insular; muy poco espacio queda para vanagloriarse de tal cosa. Dependemos, ahora como entonces, de los barcos; la flota sigue siendo nuestro orgullo; <<...un estigma entre las aguas, que oscila con vida propia, por eso uno tiene casi siempre la sensación de un continuo rumor de olas debajo de los pies. Y si a esto le añades la austeridad, las pretensiones monacales del entorno, pensaba yo, como si caminaras por una abadía silenciosa, entonces te sorprendes con la cabeza gacha y arrastrando los pies, masticando oraciones

obscenas que no llegan a la plegaria coral, la que eleva cantos al delirio de grandeza, al tonto orgullo de no sé qué pureza, al bloque monolítico.>> (CABALLERO, 1999, p. 52, 53)

Esse bloco monolítico, que se impõe e regulamenta o modo de vida dos habitantes da ilha, levará à desintegração da personalidade do protagonista e à busca da reconstituição de sua integridade. Nesse percurso físico e espiritual o protagonista oscilará entre seus desejos individuais e seu dever com a pátria:

Y yo padezco mi ciudad. Es decir, ni la amo intensamente ni la odio con todas mis fuerzas, y por tanto no soy ajeno a la caricatura. Es un comportamiento que se hereda por influencia atmosférica, por ósmosis lunar, y no por vía biológica. Como si un bacilo flotara en el aire. Yo he percibido por momentos el latigazo de la diferencia, ciertas actitudes altaneras que se disparan como un reflejo y que sólo puedo corregir después de haberlas exteriorizado. (CABALLERO, 1999, p. 26)

Essa caricatura a que se refere o protagonista e que com ela se identifica é a manifestação coletiva do resgate dos tempos de glória e um sentimento pérfido de repulsão à “Orden”:

Una comunidad de hábitos y costumbres que se resiste a perder el último rayo de antiguo esplendor, ese que se supone tuvo un día en eras más gloriosas, y que defiende la distinción haciendo del tabú un dogma y de las buenas costumbres una caricatura. (CABALLERO, 1999, p. 25)

Esta obra não pretende configurar-se como história, mas contribui para a retomada da memória coletiva e procura colocar o individual e o subjetivo dentro do processo de representação da constituição da nação cubana, com o seu fastio utópico e seu temor aos “Superiores”, com a necessidade concomitante de pertencer a uma comunidade ao mesmo tempo em que se aspiram mudanças que não se concretizem. Nas palavras do protagonista: “Todo estaba en el mismo sitio de tanto tiempo atrás, las mismas personas hacían los mismos recorridos a la hora precisa, saludándose con las palabras lentas y exactas de algunos años antes [...]” (CABALLERO, 1999, p. 165). Mas, mesmo com a sensação de que tudo estava da mesma forma que dois anos antes, o personagem tem a impressão de que também está diferente.

Esta diferença está relacionada à experiência vivida por ele dentro do Convento e de suas fugas reais e desejadas.

A colmeia, que efetivamente se coloca como uma metáfora da vida da sociedade cubana representa o poder onímodo daquele que é o responsável por cuidar e manter a ordem, uma responsabilidade que é de elevado apreço ao que detêm o poder e que lhe permite prever inclusive as possibilidades de sublevação. A resistência que aqui se observa pode ser considerada como a resistência em busca da liberdade física e intelectual, marcada pela tensão extrema em relação ao poder dominante. Mostra-se um indivíduo que se conserva firme, como que imbuído por uma força que permite experimentar, ou tentar experimentar, novas realidades.

5.1 ORQUESTRAÇÃO GERAL DA NARRATIVA

A orquestração narrativa da obra se constitui através de diferentes formas, por um lado temos um narrador onisciente em terceira pessoa, por outro lado temos o narrador-protagonista em primeira pessoa e incursões da fala de forma direta/indireta do protagonista y dos demais personagens.

A obra está dividida em dez capítulos, marcados com números romanos, que se intercalam dividindo subjetivamente duas histórias paralelas do personagem principal. Os capítulos se interpõem diferenciando os narradores de terceira e de primeira pessoa e a história não é contada de maneira linear. Destaca-se também que o capítulo VIII está escrito sem distinção entre maiúsculo e minúsculo, com um narrador em primeira pessoa, que faz desse capítulo algo bastante dinâmico, que se propõe a concretizar no plano físico a experiência limitada do livre arbítrio. O capítulo IX é o Prólogo, ainda que em

posição deslocada na narrativa, nos permite compreender de maneira mais ampla os capítulos anteriores. O capítulo X, que também é chamado de Coda, terá uma especial contribuição, como sugere a definição de Coda como seção conclusiva de uma composição (sinfonia, sonata, etc.) que serve de arremate à peça.⁴³

É importante ressaltar que a não linearidade da narrativa e a falta de demarcação de tempos não impede que percebamos um antes e um depois dos fatos narrados. Os capítulos ímpares possuem um narrador em terceira pessoa onisciente e os capítulos pares possuem um narrador em primeira pessoa. Isto exclui os capítulos IX e X que devido a sua especificidade serão tratados respectivamente como prólogo e coda. A tessitura estrutural desta narrativa se constrói sob uma forma de resistência, ao transgredir certos pressupostos da escritura, deslocando alguns elementos de seus lugares naturais ou esperados e ao abordar explicitamente a tensão entre o “eu” e o entorno social. Vejamos, na sequência, como se configura o narrador de *Naturaleza muerta con abejas*.

5.2 O NARRADOR-PROTAGONISTA E A RESISTÊNCIA COMO BUSCA DA LIBERDADE E DO DESEJO DE RENOVAÇÃO SOCIAL

O protagonista se constrói ao longo da obra como um personagem que busca a liberdade, o livre-arbítrio, uma sensação íntima diferente do que vem sendo experimentado por si, mas que não é em sua essência totalmente desvinculada da experiência nacional. Quiçá tenha uma visão diferente desse coletivo nacional e quiçá também repudie o “mecanismo de la Orden” mas

⁴³ Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, 2009. Editora Objetiva.

nunca em sua totalidade já que se percebe uma “necessidade” do protagonista em cumprir os seus deveres relacionados a sua pátria como com os seus desejos íntimos. Esses desejos íntimos podem ser estendidos a uma coletividade nacional que em maior ou menor escala buscam essa liberdade de expressão sem que necessariamente tenham que transformar-se em inimigos do poder estabelecido.

O protagonista da obra *Naturaleza muerta con abejas* é descrito sob a visão de um narrador em terceira pessoa que parece chegar ao limite de conhecer alguns dos sentimentos do protagonista. Sabe-se, através dele, que o personagem pertence a um grupo social que todas as manhãs praticam corrida, como atividade física obrigatória, e que seus Superiores são os que controlam as atividades diárias assim como também estão sempre em vigília para saber se alguém violou as regras: “Era un ejercicio obligatorio y la manera ideal para arrancar definitivamente del sueño el pelotón; [...]” (CABALLERO, 1999, p. 9)

Nessa visão particular de um “mundo social” configura-se a sensação de isolamento e de constante observação. Por um lado tem-se o sentimento de solidão por parte do personagem, sem poder compartilhar as suas angústias e, por outro lado, a constante sensação do controle que se exerce sobre ele e sobre toda uma coletividade:

[...] una mínima atención que le haga sentirse vivo, tomado en cuenta, parte de un mundo al que no ha dejado de pertenecer, pero del que al mismo tiempo no puede recibir señal alguna, ninguna reciprocidad, porque no existe, no ha existido nunca, es el mundo de su ficción, el más real de todos. (CABALLERO, 1999, p. 8)

Neste fragmento exprime-se o sentimento da solidão assim como também a força de seu pensamento. Nas palavras do narrador-protagonista, sua ficção é mais real que a própria realidade, nela é capaz de engendrar sonhos e de sentir-se partícipe de uma sociedade. No mundo real, o grande “olho” que tudo vê assedia pelo simples fato de que se sabe de sua existência:

“A cada paso había un letrado con máximas que alertaban contra el acecho constante del demonio, indicando al mismo tiempo el camino de la fe y el sacrificio. Cualquier gesto extraño podría parecer una blasfemia.” (CABALLERO, 1999, p. 16). Não somente gestos poderiam ser considerados perigosos, mas a falta deles também. Inércia, a opacidade, a não reação e inclusive o simples fato de não fazer nada eram atitudes consideradas perigosas, como podemos observar em: “[...] la mente ociosa se activa, es propensa a la elucubración, engendra una sarta de ideas inconexas que pueden a llegar a convertirse en pensamiento, y aquí cualquier reflexión es un riesgo.” (CABALLERO, 1999, p. 9). Assim, parafraseando o personagem, cada atitude, cada frase, o modo de se vestir era examinado cuidadosamente por parte dos vigilantes e dos Superiores, cuja intenção era sempre comparar com o referente principal – a comunidade do Convento – sua possível aceitação ou rejeição.

De forma metafórica o narrador nos indica um dos lugares dos acontecimentos como sendo um “Convento”, com suas regras monacais, a Ordem Superior, etc. Obviamente esta metáfora poderia indicar qualquer instituição de princípios rígidos, mas claro está que se refere à representação do serviço militar no qual o personagem está imerso e à vida de uma sociedade cubana sob o poder castrista. Ao nos mostrar esse local, também nos insere o pensamento de caráter deliberativo sobre o que “um” – os Superiores - pensa que o “outro” pensa. O fato de elucubrar pensamentos é algo tão arriscado como transgredir regras, é por si só um ato de transgressão. Explicitamos na sequência uma das incursões que abordam claramente a falta de liberdade de expressão, caracterizado em um dos personagens secundários – Sertit:

[...] creo que hubo un mal entendido. La profesora de geografía política preguntó si alguien sabía el nombre de diez de los cincuenta estados que conforman los Estados Unidos. Yo le dije los cincuentuno, incluyendo al islote del Caribe como Estado libre asociado. [...] Ella me miró fijo, y dijo que si era así, entonces tenía que decirle el nombre de todas las repúblicas que integraban la Unión Soviética. [...] No recordaba todas, y entonces ella me botó del aula, por *diversionista*, según dijo. (CABALLERO, 1999, p. 14)

Observa-se também que a personalidade deste personagem está envolvida tanto com os afazeres literários, através de suas inúmeras referências literárias ao longo do texto, como explicitamente relacionado com sua pátria, quando ao executar a tarefa de organizar as placas de identificação no Convento: “Había matado dos pájaros de un tiro: cumplir con la patria y la literatura.” (CABALLERO, 1999, p. 19). Assim, configura-se sua característica principal, ao mesmo tempo em que sente o dever de acatar as ordens dos “Superiores” para o bem comum da pátria, percebe-se como o meio para a resistência através das palavras, por meio de seus anseios interiores, pelo desejo de liberdade intelectual e física, pela livre expressão de seus sentimentos. Assim, configura-se o primeiro ambiente, chamado de Convento, que será o lugar no qual o protagonista e alguns personagens demonstrarão de diversas formas o temor à Ordem e as diferentes transgressões ao sistema estabelecido.

O segundo ambiente configurado é o ambiente social fora dos muros do Convento, onde o protagonista realiza incursões, nesses momentos os acontecimentos são narrados em primeira pessoa. Percebe-se uma história paralela, de temática semelhante, intercalada, dependente uma da outra. A vida social fora dos muros retrata também o medo do personagem e uma desconfiança generalizada da sociedade. De certa forma, a apreensão, a apatia, a falta de esperança, o tédio, entre outros, fazem parte de ambas narrativas e são resultantes da interação de ambas.

A metáfora do grande paquiderme que surge com suas proporções avantajadas, com sua persistência e com “[...] un poco de terquedad y auténtica parsimonia [...]” (CABALLERO, 1999, p. 20) se equivale aos esforços de nosso protagonista em conquistar a liberdade, em alcançar “[...] aquel punto tibio donde podría descansar y exponer a los rayos del sol [...]” (CABALLERO, 1999, p. 20). Além disso, serve como prelúdio para delinear a relação entre o indivíduo (representado pelo protagonista) e o poder:

Sólo estaban seguros de que yo había alterado el orden, yo, insensible abusador, atentaba impunemente contra la propiedad estatal. Quisiera dar alguna explicación, pero enseguida deduje: si lo haces, pensarán que te burlas de ellos. Estos tipos se vuelven muy susceptibles cuando visten de uniforme. Para ser sincero, tampoco me interesaba. (CABALLERO, 1999, p. 21)

Essa relação é tensionada em todos os momentos, entretanto, para o nosso personagem principal, essa relação, ao mesmo tempo em que o restringe e lhe provoca temor já não lhe inspira o interesse de se manter à margem, sente a necessidade de continuar tentando uma mudança na estrutura, deseja uma mudança pessoal, deseja algo prometido que ainda não foi cumprido: “¿Tanto esperar para verlo atragantarse en el postre con una galleta dulce? ¿Dónde estaban las respuestas?” (CABALLERO, 1999, p. 23).

Desta forma, o personagem nos narra seus sentimentos em direção à aventura que está por empreender, sua necessidade de explorar além dos limites impostos lhe causa ansiedade e por muitas vezes lhe cria uma consciência profunda da situação em que está por colocar-se como protagonista:

La enorme boca del hipopótamo hizo entonces una mueca en mi cabeza, una mueca tonta de ostentación, de imprudencia, un salto al vacío, oh buen Jesús de la lepra mental, dios de las muletas del cerebro, ¿por qué me acosas cuando menos te necesito?, ¿por qué tienes que hacer que me pregunte qué hago aquí, o porque estoy aquí..., aquí o en cualquier parte, ahora o quién sabe cuando todo *da lo mismo*. No quiero saber, me niego a oír cualquier explicación porque ahora para mí nada tiene un sentido preciso, nada tiene una forma definida, pues todo se vuelve voluble, amorfo en sus costados, esos mismos por los que podría atacar. Ya no creo, por tanto, no tengo que inventarme un paquidermo de oro para adorar. (CABALLERO, 1999, p. 32)

Portanto, o narrador-protagonista manifesta-se descrente na instituição nacional do poder, já não quer continuar vivendo esse aborrecimento, essa coisa que chama de “[...] una parálisis de hastío.” (CABALLERO, 1999, p. 27). Concebe a sociedade na qual vive como “[...] una contracción castrante que refrenaba la espontaneidad de cualquier impulso, lo auténtico de cualquier idea, de un simple gesto, de una forma de caminar incluso.” (CABALLERO,

1999, p. 27), porque a considera como um mundo de simulacro onde cada ação, pensamento ou forma de vida tem como referente principal a possível aceitação ou rechaço por parte dessa mesma comunidade. Da mesma forma nos conta que essa sociedade reprimida encontra na criação de espaços, que chamam de “zona franca”, um ambiente propício para ser e comportar-se sem artifícios. Eram espaços onde o importante era o ambiente criado pelos seus frequentadores e não o lugar propriamente dito. Claro está que esse ambiente de “liberdade de expressão” extingue-se assim que:

...llegaba un policía, o mejor dos, como venían siempre. Entonces se rompía el encanto y el lugar volvía a ser una esquina o un banco de hierro más, con un grupo de personas de lo más común sujeto a un control sin sentido porque ellos nos conocían bien: dónde vivíamos, dónde estudiábamos, quién trabajaba y de dónde sacábamos el dinero. Y cuando decidíamos movernos hacia otro de los puntos, el lugar abandonado perdía al instante su identidad. (CABALLERO, 1999, p. 27, 28)

Sua aventura ainda não foi iniciada fisicamente, mas em sua mente tudo começa a esboçar-se:

La aventura que esta experiencia podía suponer seguía dando vueltas en mi cabeza, pero estaba seguro de que, de ser, nunca sería esta noche. El rastreo, el hipotético hallazgo y el ritual correspondiente absorberían todo el tiempo, esas pocas horas que yo debía emplear en el importante estudio de mis sensaciones. Sería en otro momento, sin otra preocupación que no fuese la inquietud del que está por iniciarse. (CABALLERO, 1999, p. 34)

Inicia-se o processo de elaboração interna da fuga e a reflexão dos possíveis caminhos a percorrer. Aos poucos o narrador explora, no desenvolvimento da construção e execução fuga do nosso protagonista, os sentimentos, as ações e os novos descobrimentos.

Consciente da aventura que está iniciando, o protagonista é descrito como alguém que não está em total tranquilidade com as ações que praticará logo em seguida: “No tiene calma. Su cuerpo está tenso como un cabo en maniobra.” (CABALLERO, 1999, p. 36). Além disso, se preocupa por ser descoberto logo na entrada, quando tudo esteja muito próximo de concretizar-

se, entretanto não lhe preocupam as consequências de seus atos. Sua saída do Convento se fez de forma fácil, já que anteriormente havia desfrutado de tempo para poder analisar as opções mais seguras antes de empreender a sua fuga. Mas:

[...] seis horas después, un silencio como una montaña lo alteraba. Tanteando en la sombra fue acercándose al muro, <<la barrera entre el infierno y el purgatorio>>. Por ilusión óptica o perfidia de la mente, parecía más imponente desde el lado opuesto, y pensó, por primera vez, en la mezquindad y el temor del primer hombre que trazó un límite con una cerca. (CABALLERO, 1999, p. 38)

Novamente, temos a referência explícita a uma representação social de uma maneira ampla e geral e não apenas ao seu próprio sentir. Os muros que delimitam o espaço e que são representantes do limite da liberdade, da opressão de uma força estatal superior, que os impede ou tenta impedir a sua transposição.

Durante a tentativa de evasão, o personagem observa um dos chefes do Convento a quem decide nomear de arquiandrita. Neste momento percebe a ação indigna do chefe: “[...] y entonces pudo ver lo que el archimandrita trataba de levantar con fatiga de la tierra era una caja de latas de carne rusa. <<Hijoeputa, nosotros pasando hambre y tú robándote el pienso>>.” (CABALLERO, 1999, p. 40). Após a observação, o protagonista consegue ludibriar a segurança e dar continuidade ao seu plano. Podemos observar que há uma conjunção de sentimentos contraditórios, ao mesmo tempo em que o medo invade seus pensamentos antes de evadir-se do local, a sensação de prazer em ter sucesso em sua empreitada se reflete em:

No siente temor, tampoco piensa en las consecuencias que puede traer el ser descubierto. No ha sido un simple acto de fuga: ha tratado de probarse a sí mismo, sintiendo cada segundo y cada acción como si fuesen únicos e irrepetibles, porque toda iniciación lleva consigo el estigma de la perpetuidad. (CABALLERO, 1999, p. 37)

Em meio ao turbilhão de sentimentos que aflora na perspectiva da transgressão e na realização de seus atos, o protagonista nos conduzirá

através de sua narrativa por um passeio com os seus amigos em uma noite fria, onde as emoções e anelos são compartilhados e os planos do futuro devaneados. Nesta parte da narrativa encontram-se muitos elementos culturais característicos da sociedade cubana, por exemplo, quando mencionam um determinado restaurante, suas comidas e bebidas: “[...] ofrendaba unos succulentos desayunos a base de arroz con leche y canela hirviente. Era una maravilla. Cosas como estas nos hacían suponer que vivíamos una era de gloria.” (CABALLERO, 1999, p. 43) ou quando descreve a decoração do locais: “Muy notoria en la ciudad por sus composiciones en las vidrieras de las tiendas, orgullo de tiempos mejores [...]” (CABALLERO, 1999, p. 46) ou ainda quando conversam sobre os gostos musicais. Entretanto, em meio a tudo isso não falta a reiterada sensação de falta de liberdade de movimentos e pensamentos:

¿Por qué siempre, en algún momento, se llegaba hasta aquí? Quizá fuera para remover un poco la tierra. Sin tener una idea clara o intensa del contexto, tampoco éramos tan tontos o tan audaces como para pretender cambiar algo. <<Lo insular inmutable>> (el Lento); <<ni siquiera proponerlo: hay que ser consecuentes con el silencio>> (el Mentón). Por tanto, si no queda más remedio que aceptarlo tal cual, sólo nos resta la ironía, porque el silogismo estaba claro: los jóvenes son la arcilla del futuro; es así que tú eres joven, luego, eres arcilla... (CABALLERO, 1999, p. 53)

O protagonista esforça-se por rememorar a noite da “despedida” ainda que soubesse conscientemente que era uma comemoração idealizada: “Era la fiesta de la utopia, pero fiesta al fin. Suficiente para nosotros, o al menos así lo creíamos.” (CABALLERO, 1999, p. 52) Dessa memória teremos a sua aventura amorosa e a sua incessante busca pela liberdade: “[...] mientras me pregunto por mi libertad, mi poder de obrar o escoger según mi conveniencia en este instante.” (CABALLERO, 1999, p. 104), essa liberdade que é capaz de lhe renovar o espírito.

As peripécias do personagem e seus amigos serão relatadas sempre em confronto com a vida no Convento, ou mesmo contrapondo-se à representação da vida social, além disso, em um determinado momento, a narrativa dessa aventura passa a ser escrita totalmente em minúscula, como um jogo de

perguntas e respostas, algo que faz com que essas passagens sejam as mais dinâmicas dentro da obra. Narra-se aqui a festa à fantasia realizada na casa do protagonista. Merece destaque os pensamentos que vem acompanhando a análise do discurso do personagem, pensamentos que estão relacionados com a constante inspeção por parte do poder estatal e sua desconfiança extrema:

esto es caldo de cultivo para los cazafantasmas. banquete se darían. tenga, comisario, se los entrego bien juntitos y al por mayor. todos padecen de algún desajuste mental. alguna psicopatía aguda. Fíjese bien: aquel tiene el ideario torcido. Este es un adorador de dioses fríos. esta es la meretriz y el de más allá alucina perennemente..., no, no es que no puedan entender, mucho peor, es que no quieren entender. a la mierda. los cazafantasmas necesitan justificar su actitud. para que haya buenos tienen que existir malos como referencia, como antípodas, y si no los hay se inventan. (CABALLERO, 1999, p. 140)

A incessante vigilância por parte dos agentes do poder causa no protagonista uma mistura entre tédio, ironia e repulsa. Há uma resistência que exige mudança, que deseja uma liberdade não vigiada e que não é capaz de entender, nas palavras do personagem, como a liberdade individual pode ser passível de punição por qualquer manifestação não invasiva de suas vontades. A privação da liberdade é o primeiro castigo imposto a qualquer cidadão que infrinja as leis impostas.

Outro pensamento que se destaca é a bondade do povo cubano e a infundada desconfiança:

¿cómo es posible que desconfíen de nosotros? uno no tiene nada que hacer después que ha terminado con lo que debía. [...] carga tranquilo con su tedio y su disgusto. el hastío semanal. qué terrible combinación el hastío y el temor, [...] demasiado buenos somos. (CABALLERO, 1999, p. 145).

O questionamento e a tensão que se estabelece entre o “eu” e o meio social busca, através da resistência, encontrar caminhos alternativos que lhe permitam vivenciar instantes, duradouros na memória, mas efêmeros em sua temporalidade, que lhe provoquem sensações de *carpe diem*. A busca

ininterrupta por desfrutar cada momento como se fosse o último esbarra no “grande olho” que tudo controla.

Assim, ao nos revelar as intenções de fuga e a noite de despedida, as motivações passam a ser delineadas com maior intensidade. Para tanto nos coloca um pouco mais dentro do que ocorre no Convento e nos informa que o único meio de comunicação com o mundo externo é um programa de rádio chamado “Información Piadosa” e que a sua audiência era obrigatória. Nesse programa, as informações eram basicamente:

La gloria, el sacrificio, el amor a la tierra, el valor, el desprendimiento de los bienes materiales y la sujeción al espíritu como fórmula ideal para el alcance de la pureza eran algunos de los conceptos que a diario remarcaba la palabra fervorosa del locutor en sus observaciones sobre el estado de la fe y la nación. (CABALLERO, 1999, p. 62)

Da mesma maneira narra como se produziu a contaminação dentro dos estratos do Convento, informações que vieram do exterior por causa dos trabalhadores alheios à “disciplina eclesiástica” e:

En el rostro de los Superiores se hizo evidente la influencia de estas oscilaciones en el tono. Se podía notar cierto nerviosismo en sus movimientos, en las reuniones improvisadas y urgentes, en el timbre de la voz cuando hablaban entre ellos. Y ante la falta de información exacta comenzaron a volar rumores que iban desde la posibilidad de una nueva temporada de retiros generales y estricto ayunos, hasta la salud del Sumo Pontífice. Ya se sabe que el más leve confinamiento engendra y exacerba la fantasía y la imaginación, no siempre creadora por cierto. (CABALLERO, 1999, p. 63)

Tem-se aqui a clara referência a Fidel Castro como o Sumo Pontífice da organização estatal. Assim como também está expressa a sensação da clausura e a insegurança do porvir. Depois dessas considerações empreenderá a fuga, mas antes fará as divagações do seu “eu” enquanto conversa com seu amigo Sertit:

¿Has pensado en cómo serán las cosas cuando regreses a casa?
¿Has pensado en lo que puedes hacer? Yo sí. Es decir, he pensado.
Es por eso que estoy... ansioso, o peor, atormentado. Para mí será lo

mismo, con el agravante de haber perdido dos años de mi vida entregados a la inutilidad. Y sin ninguna “experiencia”, no intentes convencerme. Siento que he perdido el contacto, el ritmo, y que me será muy difícil recuperar todo. Como si me faltara el aire, sin poder comenzar de nuevo. (CABALLERO, 1999, p. 67, 68)

O personagem sai do Convento e se dirige até a sua casa. Ao entrar encontra-se com o seu pai que lhe dará as informações sobre a vida da sociedade e, como que intuindo as próximas ações do filho, lhe informa as últimas notícias sobre as diásporas: “Supo por su padre de los sucesos en la capital, de los barcos que iban y venían, de la <<huida>>. La diáspora recomenzaba.” (CABALLERO, 1999, p. 71).

Em sua aventura e tentativa de escapar da realidade, o protagonista é aprisionado novamente pelo Convento. Os policiais o encontram e o levam mais uma vez: “Estaba aún un poco atontado cuando lo entregaron a los Superiores, como si su mente se hubiese detenido cuando paró de correr.” (CABALLERO, 1999, p. 110), mas desta vez a clausura será pior:

El calor convertía los desechos en putrefacción, una pasta que reverberaba en los rincones donde cualquiera podía pisarla por falta de luz. Y también la fetidez de los propios cuerpos, olor a rancio, de varias capas de sudor seco acumuladas sobre la piel, incrustado en los poros por el hacinamiento. (CABALLERO, 1999, p. 114)

Em uma cela pequena, com muitas outras pessoas que também tiveram o interesse em saber o que acontecia do outro lado do metafórico muro. Novamente o protagonista se questionará sobre a liberdade: “¿No es el libre albedrío un derecho natural? ¿No lo es también la libertad del individuo? ¿Qué es lo que hace entonces que una manifestación no lesiva de libre albedrío sea “castigada” con la privación de la libertad?” (CABALLERO, 1999, p. 125). Nosso personagem continuará com suas elucubrações e termina por questionar-se qual o motivo que o leva a desejar sair do Convento já que trocaria um muro por outro:

Era abandonar una celda estrecha para pasear por el patio de la prisión. Pero después, ya en el patio, lo asaltaría la idea de otra salida. ¿Hacia otra reclusión más ancha, un poco más espaciosa pero

reclusión al fin? Un muro es un muro es el muro. Los recintos concéntricos. ¿Quién le había dicho que la idea constante de la libertad era como orar en silencio? (CABALLERO, 1999, p. 129, 130)

A busca contínua pela liberdade e pela renovação social não se esvai em nenhum momento e o protagonista reconhece a ingenuidade de suas ações. Os muros físicos eram, ainda que com dificuldade, transponíveis. Contudo, os muros ideológicos permaneceriam. Seria necessário algo mais do que apenas transgredir espaços. Voltar “[...] al aire calmo y oscuro del Convento.” (CABALLERO, 1999, p. 110) o fez questionar-se sobre a intensidade dos fatos vivenciados quando estava fora dele, mas prefere acreditar que “Un simple muro no podia partir la realidad en dos mitades.” (CABALLERO, 1999, p. 110). Em busca, portanto, de enveredar novos caminhos que lhe possibilitem resistir às contrariedades do sistema.

Ao nos aproximarmos do fim da narrativa encontramos o prólogo⁴⁴. Em todas as acepções, o prólogo está presente antes da sequência narrativa, mas não na que se apresenta neste romance.

O prólogo se concretiza aqui como um suposto esclarecimento sobre a obra: “El objeto de estudio del capítulo que sigue será el análisis y el comportamiento de este estado de ánimo, esta sensación, en una situación extracotidiana, el bios mental y físico en una actitud de representación real y extrema.” (CABALLERO, 1998, p. 148) e prossegue com o seu propósito de nos explicar o que deseja com a obra:

No me propongo demostrar nada. [...] puede el lector o el espectador encontrar aquí, [...] cierta intención parecida a esa que los psiquiatras llamarían sublimación del deseo. Sólo que en esta conversación ideal

⁴⁴ De acordo com o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, as acepções do vocábulo “prólogo” são: 1) no antigo teatro grego, a primeira parte da tragédia, em forma de diálogo entre personagens ou monólogo, na qual se fazia a exposição do tema da tragédia; 2) em uma peça teatral, cena ou monólogo iniciais, em que geralmente são dados elementos precedentes ou elucidativos da trama que se vai desenrolar; 3) a primeira personagem a entrar em cena, a que expõe o prólogo; 4) introdução a algumas óperas, geralmente estranha ao enredo; 5) prefácio.

el objeto sublimado sería el lenguaje. [...] Intentando ser concisos deformamos la realidad, lo que sólo nos es permitido por las licencias o convenciones que nos concede un género literario. (CABALLERO, 1999, p. 149)

O protagonista afirma nestas proposições que escolhe este estilo por lhe parecer uma melhor maneira de expressar o narrado. É através do prólogo que teremos acesso ao diálogo entre o protagonista da história (P.P) e o representante do poder estatal (Matildo). A relação antagônica é demonstrada através do diálogo que se inicia quando o tiram da cela de clausura depois de sua tentativa de fugir. O diálogo é extremamente rico em suas posições antagônicas. Matildo interroga a P.P sobre a utilidade de seus escritos que foram encontrados em uma tábua do armário. O interrogante coloca-se na posição de representante da lei e assim se expressa: “[...] usted tratará de explicarme... o mejor, convencerme de la utilidad de tales frases y proceder, porque de lo contrario podría acusarlo de maltrato a la propiedad colectiva.” (CABALLERO, 1999, p. 150). P.P durante o diálogo responde que:

Son haikú. No se sorprenda. Es una palabra japonesa que sirve para designar la breve expresión de lo sutil, una especie de iluminación lograda por un choque de contrarios propio de la filosofía zen. Tienen la capacidad de despertar una emoción estética o filosófica por vía de la sugerencia, y que aquel que la lee debe completar. (CABALLERO, 1999, p. 151)

É possível interpretar essa afirmação como algo mais amplo, em certo grau podemos inferir que esse pensamento abrange toda a obra: a intenção de que esta obra seja a expressão sutil da realidade cubana. O diálogo entre os dois continua explorando o aspecto literário e a linguagem. Seu momento culminante é quando chegam ao ponto de conversar sobre a colmeia. A cena metafórica que dessa conversa provem é a construção da grande metáfora da obra e da sociedade cubana. Reproduz-se grande parte desse diálogo para que possamos verificar como se realiza a relação estabelecida. Discurso proveniente de Matildo, representante da fé oficial:

He visto su cara al entrar. Pero no se preocupe, ninguna lo va a picar. Y no lo van a hacer porque no pueden llegar hasta usted. Todo depende de mí; ahí está el secreto, la distinción que me enorgullece y

que intento consumir. Este artefacto no es un vulgar panal, es un modelo de comportamiento social. Una utopía. La pecera perfecta. Si se fija bien, verá que las abejas se mueven constantemente, aunque sin hacerse notar. Trabajan, trabajan todo el tiempo, salvo algunas horas en la madrugada. De la misma cera que producen extraen el polen que necesitan para producir la miel, que a la vez constituye el único y necesario alimento, suficiente para mantenerlas vigorosas y felices. La reproducción se realiza entre los mismos miembros de la comunidad, y la acumulación de los que mueren va formando sobre la tierra un magma frío, una sustancia fósil parecida a la turba, que también contribuye a enriquecer la pasta nutritiva imprescindible para la subsistencia. [...] contribuye a fortalecer la noción de identidad. ¿Y los cristales? [...] son la parte diría *esencial* del experimento. (CABALLERO, 1999, p. 157, 158, grifo do autor)

A colmeia⁴⁵ é a representação da sociedade cubana, é em si a grande metáfora de como funciona as relações entre o substrato da comunidade e o estado – a máquina do poder. Os cristais dentro do favo servem como se fossem muros, já que sob sua perspectiva: “Mientras trabajan, las abejas no deben tener conciencia de que existe un límite.” (CABALLERO, 1999, p. 158). Da mesma maneira que o indivíduo tem os muros e cercas, as abelhas possuem os cristais. Assim:

Todo el tiempo tienen la sensación de una perspectiva ilimitada, de vastedad más bien. Lograr que gocen con estas emociones mi deseo máspreciado. Conocer desde adentro todo lo que sucede afuera, y que eso las colme sin sentir un ápice de inquietud por participar. Como de seguro ya habrá pensado, el cristal sirve también, es decir..., me sirve a mí para poder ver, de una sola ojeada, todo lo que sucede dentro. He llegado a comprobar que me permite, incluso influir sobre ello. (CABALLERO, 1999, p. 158)

Na citação anterior se constitui a metáfora do “grande olho” que tudo vê e tudo manipula. Na sequência se questiona o que aconteceria caso uma das “abelhas” descobrisse o espaço livre que existe na parte superior do favo. A resposta é tão simples como expressiva: “[...] nada, absolutamente nada. Es más, yo debo preocuparme porque esto, alguna que otra vez, suceda. De no ser así, ¿dónde quedaría yo?” (CABALLERO, 1999, p. 159), ou seja, para que o “bom” exista, o “ruim” deve existir, nem que para isso seja necessário

⁴⁵ O autor Camilo José Cela publicou a obra *La Colmena*, considerada uma de suas principais obras e representativa da vida cotidiana da sociedade madrilenha da década de 40. A rotina, o tédio e o sentimento de abandono são aspectos apontados nesta obra.

inventá-lo, como vimos no transcurso da análise. Para terminar a análise deste prólogo, reitero novamente a visão de P.P sobre a sociedade que o rodeia:

Sí, se han realizado sacrificios, pero, ¿han valido la pena? [...] la utopía exige siempre del individuo renuncia y sacrificio, desvaloriza el presente en beneficio de un futuro ficticio. Es decir, la utopía existe siempre a costa de la vida real. Esto es algo en lo cual he pensado con frecuencia últimamente: la distancia cada vez mayor entre la retórica oficial y la realidad social. [...] La inevitable colisión entre el ideal libertario y el marcado campo de contradicciones que recubre casi todos los órdenes de la vida. (CABALLERO, 1999, p. 161, 162)

A ideia da utopia acompanha, durante toda a narrativa, a noção de justiça social e os deleites efêmeros do protagonista. Em ambos os casos, a visão utópica procura evidenciar a transitoriedade de liberdade individual (sensação utópica) e a luta por um ideal esvanecido (poder nacional). Parece ser que o nosso protagonista tenciona a relação que se estabelece entre a realidade e a utopia e esforça-se por encontrar motivos reais de resistência.

Ao finalizar o Prólogo, o narrador nos situa na volta do protagonista para a sua casa, ou seja, a saída do Convento e o retorno ao convívio familiar. A esta exposição lhe dará o nome de Coda⁴⁶. Neste breve final, explicitamente faz-se referência a não mudança na sociedade, à “inutilidade” desses anos: “No era que hubiese esperado encontrarlo todo distinto a como era después de tanto tiempo, era más bien el descubrir que aquellos dos años habían pasado únicamente para él, o más bien sobre él sin tocar nada del resto...” (CABALLERO, 1999, p. 165). Além dessa reflexão sobre o fastio utópico da sociedade, o personagem questiona a arte de escrever como uma maneira de eternizar o momento, a memória capaz de determinar com palavras os fatos:

¿Y si lo escribiera se puede ganar algo con ello? Un intento de atrapar el instante que superara la <<circunstancia>>. No cambiará nada, eso está claro. Pero tampoco lo pretendía. ¿Qué hacer entonces, una historia? ¿Una memoria? Me parece ridículo. La segunda vez es una farsa, ya se sabe, lo mismo suceda o se escriba.

⁴⁶ Para analisar este discurso levaremos em consideração a aceção de Coda como repetição final de uma peça dançante, considerando que é em si uma repetição concisa do que propôs representar a obra.

¿Y de dónde comenzar entonces? <<¿Cómo fijar en palabras el momento exacto en que comienza una historia? Todo empieza antes.>> Esta frase leída al azar lo trastoca todo. La primera línea de la primera página de toda escritura remite a algo que ha sucedido ya fuera del texto. (CABALLERO, 1999, p. 167)

Entretanto, tudo continuava igual, a vida em sociedade, os costumes, os tabus, o grande olho, enfim, todo o favo: “Todo era exactamente igual que antes, por tanto era peor. El día después como el día anterior; la diferencia estaba, simplemente, en el muro.” (CABALLERO, 1999, p. 168).

O protagonista desta narrativa encontra através da escritura e da reflexão do momento vivido a sua forma de resistir à opressão social. Se nada mudou após o tempo em que permaneceu “aprisionado” entre os muros do Convento, é porque nada se alterou na sociedade como um todo. A diferença consiste na perspectiva do muro, não físico, mas intelectual, o muro social, a falta de liberdade e do livre arbítrio. Escrever não como memória, nem como história, mas como forma de resistência.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise das obras nos capítulos anteriores constatou-se que a realidade é questionada como um elemento capaz de afetar a compreensão da própria realidade e das relações do indivíduo com o social coletivo, com o mecanismo do poder e o decorrer do tempo. Na obra *Literatura e Resistência* (BOSI, 2002) podemos observar como Bosi caracteriza duas formas de resistência, por um lado destaca-a como tema da narrativa, por outro lado como forma imanente da própria escrita. Ao analisar essas formas de resistência, Bosi relaciona o carácter resistente como tema da narrativa a um engajamento político, delineado em um determinado período político e inflamado por ideais sociais e forças libertárias associadas a políticas totalitaristas e uma cultura de resistência política enraizada. Não é o caso das nossas narrativas. Nas obras analisadas anteriormente, sobressai-se a resistência como forma imanente da escrita, aquela que, conforme Bosi, independente da cultura política instaurada, militante ou não, gera uma tensão interna que as transforma em resistentes, como uma forma inerente de escrita e não apenas como tema. Em suas palavras: “Chega um momento em que a tensão *eu/mundo* se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita [...]” (BOSI, 2002, p. 130)

Nas obras *El azar y la cuerda*, *La última Playa* e *Naturaleza muerta con abejas*, destaca-se a necessidade de resistir, ora através da permanência, da dor, do sofrimento, ora através da fuga, da liberdade, da diáspora. Pode-se também observar que há uma resistência que se funde entre as três obras selecionadas, ou seja, que as obras relacionam-se entre si como um processo de resistência crescente que flui de uma para a outra. A confluência de tais aspectos podem ser observados na sensação de crescente resistência que se instaura quando voltamos o olhar para o conjunto das obras estudadas.

Vejamos que nos contos reunidos no livro *El azar y la cuerda* pode-se constatar os seguintes aspectos gerais:

1. Os contos *Dark Side of the Moon* e *Los caballos de la noche* reivindicam uma liberdade física e intelectual. Estão imbuídos por uma sensação de devaneio. A música e os sons são aspectos fundamentais no processo onírico de suas ações.
2. Nos contos *Manguaré*, *Buena Música*, *Un aire que bate*, *Steinway and Sons* e *Una Tranquila Sobremesa de Domingo* o *Naturaleza Muerta con Cubierto*, a apatia e a tolerância ao entorno social são as formas essenciais que os protagonistas escolhem para demonstrar a sua resistência. Uma resistência que mostra claramente o inconformismo, mas que não repudia o sistema vigente como um todo. Nestes contos a música e os sons são elementos que promovem a identificação cultural e ao mesmo tempo instrumentos de resistência.
3. Nos contos *Arquitectura del Lugar* e *De Rerum Novarum* exprimem a necessidade de um revigoramento político. Nestes dois últimos contos, a alusão teatral e as ações metafóricas dos personagens constituem a expressão da resistência, principalmente com o viés político.

A narrativa *La última playa* expressa, através de seus personagens, a resistência como um desejo de liberdade física, de reestruturação social e de esperança que culminam no símbolo de renovação intelectual e material. Também aqui, a simbologia da música se percebe como um elemento a mais na construção da resistência do protagonista.

Já em *Naturaleza muerta con abejas* fundem-se as ações resistentes dos personagens das obras anteriores e são representadas de diferentes formas, como uma retomada inconsciente dos caminhos percorridos pelos personagens precedentes. Assim, nesta narrativa temos a confluência do

desejo de liberdade física, representado pela fuga do protagonista, a liberdade de escolha representada pelas sugestões musicais que aparecem durante a narrativa, a resistência intelectual manifestada no fazer literário e a resistência política expressa explicitamente no diálogo entre o representante do poder (Matildo) e o protagonista.

Há também a representação da resistência através da metáfora da existência humana, a nostalgia de um passado que se instaura na memória individual e coletiva da sociedade. A busca da liberdade, dos ideais e uma inquietude crescente pela definição de uma identidade. Os limites entre o passado, o presente e os desejos do futuro são mostrados em um limbo que está por se delimitar e que deseja delinear-se por meio dessas narrativas pertencentes ao novo *boom* cubano.

Outro aspecto relevante, compartilhado nas três obras analisadas, é a representação da solidão e do abandono. A solidão é a marca desta identidade em meio a um poder de Estado capaz de controlar e limitar as ações dos componentes sociais. O abandono se reflete através dessa luta – que parece ser individual – por se libertar da nostalgia dos velhos ideais e permitir o questionamento da validade dos conceitos do poder estabelecido mostrando a necessidade de mudança. É a abelha que descobre a parte superior aberta e deseja que todos se libertem, na esperança de explorar um mundo muito maior do que um favo. Segundo Bosi, podemos afirmar que a escrita resistente é decorrente de um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes.

Assim, essas obras se manifestam criando tensões entre o “eu” – personagens, narrador e temas tratados – e o mundo social e político em que vivem. Todos os personagens são seres que recusam, em diferentes instâncias, a monotonia, o isolamento, o tédio, a apatia, o sofrimento, a vida insípida e requerem a mudança como o ponto crucial de enfrentamento entre o “eu” e o mundo ao seu redor, uma busca incessante através da exploração da experiência pessoal, individualizada em meio ao processo coletivo.

São narrativas que exploram a linguagem como o meio de resistência e não se mostram como uma simples reprodução/repetição do contexto sócio histórico, mas como reconfigurações da matéria-prima oferecida pela sociedade através da tolerância às forças exteriores, da adaptação e da sobrevivência.

Através do percurso que realizamos, acreditamos que conseguimos alcançar o que nos propusemos inicialmente: refletir como se revela a resistência na tessitura das três obras selecionadas e corroborar a hipótese que originou a nossa investigação. Em instâncias diferentes, os textos escolhidos nos oferecem a possibilidade de interpretar a resistência como um processo inerente ao processo de escrita, que não se manifesta explicitamente na abordagem temática e que explora a crise entre o “eu” e as instituições sociais através da expressão do inconformismo que requer mudanças. Ao fundir objeto e olhar, acreditamos que são obras que se conformam como instrumentos de resistência para quem as lê e para quem as escreve.

REFERÊNCIAS

BÁEZ, Luis. **Absuelto por la historia**. La Habana, Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 2006.

_____. **Así es Fidel**. La Habana, Casa Editora Abril, 2009.

BARTHES, Roland. **El grado cero de la escritura**. Madrid, Editora Siglo XXI, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986.

BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea**. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CABALLERO, Atilio. **El azar y la cuerda**. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1996.

_____. **La última playa**. Cienfuegos, Editorial Ediciones Mecenaz, 2004.

_____. **Naturaleza muerta con abejas**. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999.

_____. **Tarántula**. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000.

_____. **La máquina de Bukowski**. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2007.

CELA, Camilo José. **La Colmena**. Madrid, Buenos Aires, Edaf del Plata S.A., 2006.

DÍAZ, Esperanza. **El mar y la identidad: a propósito de las novelas “Naturaleza muerta con abejas” y “La última playa”**. Revista Ariel, Año VIII, 2005.

GARRANDÉS, Alberto. **El cuento cubano en los últimos años**. Anales de Literatura Hispanoamericana, 2002. Vol. 31 (p. 65-82).

GARCÍA, M. Luis. **El premeditado azar de la cuerda**. Revista Encuentro Número 17-18, 1998.

GOTLIB, Nádia Battela. **Teoria do conto**. São Paulo, Editora Ática, 2006.

GOTT, Richard. **Cuba: uma nova história**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

HERNÁNDEZ, Rafael. **Mirar a Cuba: ensayos sobre cultura e sociedad civil**. La Habana, Editora Letras Cubanas, 2002.

IGLESIAS, Amalia. **Los cimientos del paraíso**. Artículo ABC Cultura, 2006.

LENNARD, j. Davis. **Resistirse a la novela. Novelas para resistir, ideología y ficción**. Madrid, Editora Debate S.A., 2002.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidad e infinito**. Salamanca, Ed. Sígueme, 1977.

LUDMER, Josefina. **Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política**. Cuba: un siglo de literatura (1902-2002), Madrid: Editorial Colibri, 2004.

MALLARMÉ, Stéphane. **Prosas**. Madrid: Alfaguara, 1987. Disponível em: <http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpetas-1/literatura/entrevista-a-mallarme-por-jules-huret-1891> Acesso em 20 de novembro 2012.

MÉNDEZ, Luis Manuel García. **El premeditado azar de la cuerda**. Encuentro de la Cultura Cubana, Buena Letra, nº2, 1996, pp. 157-158.

MONTANER, C. Alberto. **Historia Crítica de la República de Cuba**. Buenos Aires, Editora: Playor, 2004.

PARENTI, Michael. **O Assassinato de Júlio César**: uma história popular da Roma antiga. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro, Editora Record, 2005.

PIGLIA, Ricardo. **Teses sobre o conto**. Caderno Mais, Folha de São Paulo, 30 de dezembro de 2001.

PONTE, Antonio José. **El azar y la cuerda**. La Gaceta de Cuba. La Habana, UNEAC: Enero-Febrero, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **Política da arte**. Conferência Sesc-SP, 2005. Disponível em: www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf Acesso em 12 dezembro 2012.

RUZ, Fidel Castro. **La historia me absolverá**. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2007.

SABATO, Ernesto. **Antes del fin**. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

SABATO, Ernesto. **La Resistencia**. Barcelona, Editora: Seix Barral, 2005.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993**. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2005.

SILVA, Omer. **El análisis del discurso según Van Dijk y los estudios de la comunicación**. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n26/osilva.html>. Acesso em 18 julho 2011.

SKREPETZ, Inês. **A Resistência de Ernesto Sabato**. Dissertação de Mestrado, 2011, UFPR.

VALLE, Amir. **De las palabras, las manipulaciones y los recuerdos**. Disponible en: <http://amirvalle.com/wordpress/2010/07/30/de-las-palabras-las-manipulaciones-y-los-recuerdos-3/>. Acesso em 18 julho 2011.

VAZ, H.C. de Lima. **Ontologia e história**. São Paulo: Loyola, 2001.

ZOROGASTUA, Jessica. **La última playa**. Artículo Revista Hispanoamericana, 2002.